



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Magistrale in
Lingue e Letterature Europee e Americane
Classe LM-37

Tesi di Laurea

*Quando il cinema incontra la letteratura:
Šinel', la sceneggiatura innovativa di Jurij
Tynjanov*

Relatore
Prof. Claudia Criveller

Laureando
Chiara Saccani
n° matr.1185155 / LMLLA

Anno Accademico 2019/2020

INDICE

Introduzione	pag.	3
1 – Cinema e letteratura nella Russia degli anni Venti: evoluzione del genere della sceneggiatura e nascita del progetto di <i>Šinel'</i>		
1.1 – Il genere della sceneggiatura in Russia: nascita, evoluzione e caratteristiche specifiche	»	13
1.1.1 – Il sottogenere <i>ekranizacija</i> : l'adattamento cinematografico	»	19
1.2 – Il contesto culturale degli anni Venti: il cinema tra rivoluzione e innovazione	»	25
1.2.1 – Il nuovo codice visuale e i formalisti	»	28
1.3 – Tynjanov e <i>FEKS</i> (Kozincev e Trauberg): il progetto di <i>Šinel'</i>	»	34
2 – Premesse teoriche: metodo e criteri di analisi		
2.1 – Un confronto tra <i>Šinel'</i> di Gogol' e <i>Šinel'</i> di Tynjanov. Premessa metodologica	»	47
2.2 – Criteri di analisi	»	49
2.2.1 – Fabula e intreccio: una definizione	»	49
2.2.2 – La poetica e lo stile di Gogol': il tragicomico attraverso realismo, fantastico e grottesco	»	57
2.2.2.1 – <i>Nevskij prospekt</i> e <i>Šinel'</i>	»	64
2.2.3 – Il tema e il personaggio: l'umiliazione e il <i>malen'kij čelovek</i>	»	74
2.2.3.1 – Il personaggio nella sceneggiatura cinematografica	»	81
2.2.4 – La struttura in tre atti: definizione e caratteristiche	»	82
3 – Analisi della sceneggiatura di <i>Šinel'</i>		
3.1 – La forma	»	91
3.2 – Fabula e intreccio: fusione di tre racconti in un'unica linea narrativa	»	93
3.2.1 – Un confronto con <i>Šinel'</i> di Gogol'	»	105
3.3 – Lo stile di Gogol' e la sceneggiatura: il grottesco	»	110
3.3.1 – La prima scena: la Prospettiva Nevskij e il fantastico grottesco	»	133
3.4 – Akakij Akakievič: il “piccolo uomo” tratteggiato da Tynjanov	»	141
3.5 – Alcune scene	»	158
4 – La realizzazione del film <i>Šinel'</i>: le innovazioni dei <i>FEKS</i>		
4.1 – Le tecniche innovative e il metodo “eccentrico” dei <i>FEKS</i>	»	171
4.2 – La caratterizzazione grottesca dei personaggi	»	181
4.3 – L'immagine di Pietroburgo: le scenografie dei <i>FEKS</i>	»	190

Conclusioni	»	199
Appendice – Fotogrammi del film <i>Šinel'</i>	»	207
Bibliografia	»	213
Краткое изложение дипломной работы	»	219

INTRODUZIONE

La presente ricerca propone l'analisi di una sceneggiatura, o meglio di un adattamento cinematografico, coinvolgendo pertanto due arti, ovvero la letteratura e il cinema. In particolare, l'ambito scelto riguarda la letteratura russa del XIX secolo e il cinema sovietico degli anni Venti del Novecento. La sceneggiatura di nostro interesse è *Šinel'*, scritta da Jurij Tynjanov nel 1926, adattamento del racconto *Šinel'* di Nikolaj Vasil'evič Gogol'. La sceneggiatura fu poi utilizzata nello stesso anno per la realizzazione dell'omonimo film diretto dai registi Grigorij Kozincev e Leonid Trauberg, esponenti di un'importante organizzazione cinematografica fondata all'inizio degli anni Venti (la *FEKS*, "Fabbrica dell'attore eccentrico").

L'analisi è condotta sul testo della sceneggiatura di Tynjanov¹, messo poi a confronto con l'opera letteraria da cui trae origine, e con il film di Kozincev e Trauberg. Il corpus su cui si intende lavorare riguarda pertanto il testo redatto da Tynjanov (che si compone della sceneggiatura di regia e del "libretto"², ovvero la descrizione dettagliata della trama che accompagnava la visione del film), l'opera di Gogol' (i racconti *Šinel'*³, *Nevskij prospekt*⁴ e *Povest' o tom, kak possorilsja Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforovičem*⁵) e la pellicola di Kozincev e Trauberg. I due testi di Tynjanov vengono ampiamente utilizzati e citati nella presente ricerca, al fine di analizzare le scelte attuate dallo sceneggiatore e di confrontarle con l'opera di Gogol'. È importante sottolineare che il testo di Tynjanov non è mai stato pubblicato integralmente e che più frammenti sono presenti in opere diverse; pertanto la presente ricerca si rivela innovativa in quanto ne propone un'analisi approfondita, grazie allo studio di numerose opere e saggi che

¹ Ю. Тынянов, *Отрывки из режиссёрского сценария фильма «Шинель»* // Из истории Ленфильма. Статьи, воспоминания, документы. 1920-1930-е годы. Выпуск 3, сб. ст., Ленинград, Искусство, 1973, pp. 80-91.

² Ю. Тынянов, *Либретто кинофильма «Шинель»* // Из истории Ленфильма. Вып. 3, pp. 78-80.

³ Н. В. Гоголь, *Шинель* // Н. В. Гоголь, *Петербургские повести*, сост. М. А. Васильевой, Москва, Русский путь, 2004, pp. 136-164. Edizione italiana: N. V. Gogol', *Il cappotto*, in *I racconti di Pietroburgo*, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore, 2012, trad. it. di Federico Pizzi, pp. 65-100.

⁴ Н. В. Гоголь, *Невский проспект* // Н. В. Гоголь, *Петербургские повести*, сост. М. А. Васильевой, pp. 25-58. Edizione italiana: N. V. Gogol', *La Prospettiva Nevskij*, in *I racconti di Pietroburgo*, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore, 2012, trad. it. di Federico Pizzi, pp. 23-63.

⁵ Н. В. Гоголь, *Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем* // Сочинения Н. В. Гоголя, сб. соч., Москва, Библиотека «Детского чтения», 1902, pp. 35-87. Edizione italiana: N. V. Gogol', *Storia di come Ivan Ivanovič litigò con Ivan Nikiforovič*, in *Taras Bul'ba e gli altri racconti di Mirgorod*, Milano, Garzanti, 1992, Prima edizione digitale 2012, trad. it. di Luigi Vittorio Nadai.

contribuiscono a ricostruire la struttura e il significato dell'impianto teorico che consente di interpretare efficacemente l'opera.

L'obiettivo della ricerca è dimostrare la portata innovativa e rivoluzionaria dell'opera di Tynjanov rispetto al contesto culturale degli anni Venti. Jurij Tynjanov, esponente della scuola formalista, compone una sceneggiatura e un adattamento cinematografico con un metodo originale. A quel tempo gli adattamenti dalla letteratura consistono in semplici "illustrazioni" dei classici, in cui vengono ripresi gli episodi principali e lo schema dei personaggi. Tynjanov rinnova il metodo e propone un testo originale, che presenta episodi e personaggi tratti da altri racconti di Gogol'. Il suo obiettivo, assieme ai registi, è quello di rielaborare e trasmettere lo stile del prosatore in tutta la sua ricchezza, apportando modifiche importanti rispetto al testo originale di *Šinel'*, riuscendo tuttavia a realizzare una sceneggiatura che rispecchia l'intenzione artistica di Gogol'. Tynjanov unisce più storie in un'unica linea narrativa coerente, che sembra essere scritta dal grande prosatore, grazie al minuzioso lavoro dello sceneggiatore che, studiando in profondità il lessico utilizzato dall'autore e le caratteristiche specifiche del suo stile, riesce a creare una trama nuova che racchiude diverse opere e trasmette l'intenzione artistica originale. Nel presente lavoro tenteremo di mettere in rilievo la novità del testo, chiarendo la particolarità del progetto e dell'approccio dello sceneggiatore. Uno studio rilevante ai fini della ricerca è il saggio "«Šinel'»: avangardnaja kinoversija klassičeskogo teksta"⁶, di Ol'ga Aleksandrovna Vasijarova, che prende in esame le innovazioni introdotte da Tynjanov rispetto all'epoca in cui l'opera è stata stesa. La studiosa definisce il lavoro di Tynjanov come un'"improvvisazione innovatrice"⁷ e sostiene che la specificità di questo testo sia l'unione di più opere di Gogol'. L'articolo ha fornito un importante punto di partenza per la ricerca, che ci ha consentito di comprendere alcune caratteristiche specifiche della sceneggiatura, tra cui il "montaggio" letterario di più racconti. Altri studi di notevole interesse sono i saggi "Jurij Tynjanov. «Šinel'»"⁸, "Principy grotesknoj kompozicii Gogolja v scenarii Ju. N. Tynjanova i fil'me «Šinel'»"⁹

⁶ О. А. Васиярова, «Шинель»: авангардная киноверсия классического текста // «Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология», Вып. 3, Том 23, 2017, pp. 55-59.

⁷ «новаторская импровизация», Ivi, p. 55.

⁸ С. А. Огулов, Юрий Тынянов. «Шинель» // «Киноведческие записки», № 104/105, 2013, pp. 34-62.

⁹ С. А. Огулов, Принципы гротескной композиции Гоголя в сценарии Ю. Н. Тынянова и фильме «Шинель» // «Сибирский филологический журнал», Вып. 2, 2014, pp. 90-97.

e “Diegezis i grotesk: kinoadaptacija «Šineli» Ju. N. Tynjanova”¹⁰ di Sergej Ogudov e “Tynjanov-scenarist”¹¹ di Izol’da Sepman, che chiariscono i concetti e i metodi principali adottati dallo sceneggiatore nella fase di stesura del testo. Essi illustrano, ad esempio, la struttura dell’intreccio della sceneggiatura e il modo in cui Tynjanov interpreta il grottesco gogoliano, attribuendogli nel proprio testo grande importanza.

La ricerca, ponendosi come obiettivo la dimostrazione dell’originalità della sceneggiatura di Tynjanov, ne presenta nel contempo un’analisi approfondita. Il metodo impiegato per condurre tale analisi consiste innanzitutto in un confronto fra l’opera letteraria originale di Gogol’ e il testo della sceneggiatura. Ciò consente di osservare come Tynjanov reinterpreti la fonte, adattandola ai canoni di un genere diverso da quello strettamente letterario. Viene analizzata l’opera letteraria di Gogol’, ovvero i racconti sopra citati, con particolare attenzione ai concetti di fabula e intreccio, elaborati dalla scuola formalista. Viene chiarito il tema del racconto *Šinel’*, ovvero l’ingiustizia sociale e la disumanità subite dal protagonista. Il personaggio principale rappresenta la figura del “piccolo uomo” (*malen’kij čelovek*), di cui vengono definite le caratteristiche specifiche. Sono analizzate le caratteristiche fondamentali dello stile di Gogol’: il realismo, il fantastico, il grottesco e il concetto di “tragicomico”. Vengono ampiamente impiegati, a tale scopo, gli studi del massimo studioso di Gogol’, ovvero Jurij Mann (come *Tvorčestvo Gogolja: smysl i forma*¹² e *N. V. Gogol’. Sud’ba i tvorčestvo*¹³). Si rivela utile ai fini della ricerca il saggio del formalista Boris Michajlovič Ejchenbaum (“Kak sdelana «Šinel’» Gogolja”¹⁴), che propone un’interpretazione di *Šinel’* su cui Tynjanov si basa ampiamente per redigere il suo testo. Si rivelano altresì importanti ricerche e saggi di Andrej Belyj¹⁵, Anastasija Maksimovna Saryčeva¹⁶, Ivan Dmitrievič Ermakov¹⁷, Aleksej Davydov¹⁸ e

¹⁰ С. А. огудов, *Диегезис и гротеск: киноадаптация «Шинели» Ю. Н. Тынянова* // «Вестник Томского государственного университета», Вып. 401, 2015, pp. 63-68.

¹¹ И. Сэпман, *Тынянов-сценарист* // Из истории Ленфильма. Вып. 3, pp. 51-78.

¹² Ю. В. Манн, *Творчество Гоголя: смысл и форма*, Санкт-Петербург, Издательство Санкт-Петербургского университета, 2007.

¹³ Ю. В. Манн, *Н. В. Гоголь. Судьба и творчество*, Москва, Просвещение, 2009.

¹⁴ Б. М. Эйхенбаум, *Как сделана «Шинель» Гоголя* // О прозе. О поэзии. Сборник статей, Ленинград, Художественная литература, 1986, pp. 45-63. Edizione italiana: В. М. Ejchenbaum, *Come è fatto il Cappotto di Gogol’*, in N. Gogol’, *Il cappotto*, Milano, Rizzoli, 1987, trad. it. di Eridano Bazzarelli.

¹⁵ А. Belyj, *Gogol’*, in N. V. Gogol’, *Le anime morte*, Milano, Mondadori, 2017, pp. 501-516.

¹⁶ А. М. Сарычева, *Русская литература*, Москва, Оригинал макет, 2016.

¹⁷ И. Д. Ермаков, *Психоанализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский*, Москва, Новое литературное обозрение, 1999.

¹⁸ А. Давыдов, *Душа Гоголя. Опыт социокультурного анализа*, Москва, Новый Хронограф, 2018.

Dmitrij Ivanovič Čiževskij¹⁹. Il concetto di “struttura in tre atti” viene utilizzato come criterio per analizzare la struttura della sceneggiatura. Un contributo importante a tale aspetto del lavoro è costituito dal manuale *Il sistema sceneggiatura. Scrivere e descrivere i film*²⁰ di Luca Bandirali ed Enrico Terrone, che presenta in forma dettagliata i requisiti del testo di una sceneggiatura, descrivendone la struttura e gli elementi costitutivi. Un altro testo consultato riguardo a questo tema è *Come scrivere una grande sceneggiatura*²¹ di Linda Seger, in cui vengono descritti i passaggi fondamentali di una sceneggiatura e il modo in cui prende forma il conflitto. Vengono analizzati gli episodi di maggiore rilevanza contenuti nella sceneggiatura, ponendo sempre come obiettivo il confronto con l’opera originale. Viene approfondita la linea narrativa creata da Tynjanov, nello specifico la fabula e l’intreccio del testo. Particolare attenzione è posta alla rielaborazione dello stile del prosatore, grazie all’analisi del lessico utilizzato dallo sceneggiatore. Anche il tema e il protagonista dell’opera di Tynjanov sono analizzati, con un continuo confronto rispetto al racconto originale. Un contributo rilevante alla ricerca è dato dalle didascalie presenti sulla pellicola di *Šinel’*, poiché in esse ritroviamo tracce del testo di Gogol’, utilizzate per trasmettere allo spettatore alcuni concetti ed espressioni esemplificative della poetica testuale che, senza l’ausilio del sonoro, sarebbero andate perse. L’analisi è pertanto condotta con un continuo confronto con l’opera originale e le didascalie contenute nel film. Con questo metodo è possibile capire l’innovazione del lavoro di Tynjanov e la portata rivoluzionaria della sceneggiatura in questione. Per la traduzione dei frammenti tratti dalla sceneggiatura e dall’opera di Gogol’ ci siamo avvalsi del dizionario *IlKovalev. Dizionario russo-italiano. Italiano-russo. Versione digitale* di Vladimir Kovalev²². Il confronto fra i due testi anche sul piano lessicale consente, inoltre, di evidenziare analogie e differenze e di illustrare come Tynjanov reinterpreti lo stile letterario di Gogol’.

La ricerca è divisa in quattro capitoli principali e un appendice che presenta i fotogrammi più significativi del film *Šinel’*. Nel primo capitolo è illustrato innanzitutto un breve quadro sulla nascita e sullo sviluppo del genere della sceneggiatura in Russia,

¹⁹ Д. И. Чижевский, *О «Шинели» Гоголя* // Н. В. Гоголь, *Петербургские повести*, pp. 269-292.

²⁰ L. Bandirali – E. Terrone, *Il sistema sceneggiatura. Scrivere e descrivere i film*, Torino, Lindau, 2009.

²¹ L. Seger, *Come scrivere una grande sceneggiatura*, Roma, Dino Audino Editore, 1996, trad. it. di Susan Carrington (ed. orig. *Making a good script great*, Hollywood, Samuel French Trade, 1987).

²² V. Kovalev, *IlKovalev. Dizionario russo-italiano. Italiano-russo. Versione digitale*, Bologna, Zanichelli, 2014.

ripercorrendo le tappe principali della sua evoluzione. A tal proposito sono prese in esame le ricerche “Razvitie teksta otečestvennogo kinoscenarija”²³ di Irina Anatol’evna Mart’janova, *Intermedial’naja priroda scenarija: žanrovij kanon i ego transformacija v sovremennom literaturnom processe*²⁴ di Dar’ja Aleksandrovna Kulagina e *Obrazy literatury v grafike i kino*²⁵ di Anri Surenovič Vartanov. Questi studi consentono di approfondire l’evoluzione del genere, che da semplice testo usato negli spettacoli teatrali, diviene un complesso di materiali per la realizzazione del film. Sono poi descritte le caratteristiche tipologiche specifiche, con particolare attenzione a tutti gli elementi che lo compongono. Sono chiarite anche le diverse posizioni dei critici riguardo alla natura di questo genere, che può essere considerato afferente al campo letterario o cinematografico. Sono impiegati gli studi di Mart’janova²⁶ e Michail Jur’evič Blejman²⁷: la sceneggiatura viene vista da Mart’janova come un testo letterario autonomo, con un fondamentale principio di dinamica volto alla trasformazione del testo in film, mentre Blejman esplica anche la teoria dei formalisti, secondo cui la sceneggiatura è un testo strettamente dipendente al campo cinematografico e al film che ne deriva. Un paragrafo è dedicato al sottogenere dell’adattamento, per evidenziare come avvenga il processo di trasformazione di un’opera letteraria e quali siano le proprietà che lo distinguono da una sceneggiatura originale. Per approfondire tali caratteristiche è stata analizzata la già citata opera di Vartanov. Tale lavoro ben definisce le differenze tra una sceneggiatura originale e un adattamento e delinea gli elementi a cui deve prestare attenzione uno sceneggiatore durante la trasformazione del testo. Dopo questa introduzione è delineato il contesto culturale in cui si colloca l’opera oggetto della nostra analisi; è preso in esame il saggio di Elena Gennadievna Trubeckova “Novoe zrenie: vizual’nye kody russkogo formalizma”²⁸, che tratta principalmente il concetto di “nuova vista”, sviluppatosi in

²³ И. А. Мартъянова, *Развитие текста отечественного киносценария* // «Культура и текст», Вып. 2, 2018, pp. 184-193.

²⁴ Д. А. Кулагина, *Интермедиаальная природа сценария: жанровый канон и его трансформация в современном литературном процессе*, Челябинск, Южно-Уральский государственный университет, 2018.

²⁵ А. Вартанов, *Образы литературы в графике и кино*, Москва, Издательство Академии Наук СССР, 1961.

²⁶ И. А. Мартъянова, *Композиционно-синтаксическая организация текста киносценария*, Санкт-Петербург, РГПУ имени И. А. Герцена, 1994.

²⁷ М. Блейман, *О кино. Свидетельские показания*, Москва, Искусство, 1973.

²⁸ Е. Г. Трубецкова, “Новое зрение”: визуальные коды русского формализма // «Известия Саратовского Университета. Новая серия. Сер.: Филология. Журналистика», Вып. 3, 2012, pp. 39-43.

Russia tra le avanguardie di inizio secolo, con particolare riferimento alla scuola formalista. Ci soffermiamo sul ruolo del cinema all'inizio del XX secolo nella società russa. La nuova arte si trova in questi anni di fronte al compito di interpretare e diffondere gli ideali rivoluzionari, piegandosi alla propaganda e alla funzione di diffusione dell'ideologia comunista, ma i cineasti vogliono anche sperimentare le nuove possibilità tecniche, incarnando il principio di una "nuova vista" che caratterizza le avanguardie artistiche. Sono approfondite le nuove opportunità e forme di espressione promosse dal gruppo degli "innovatori", di cui fanno parte anche Kozincev e Trauberg. Altre opere considerate nella trattazione del tema riguardante il clima intellettuale del momento e le nuove possibilità create dall'arte cinematografica sono la miscellanea *Kratkaja istorija sovetskogo kino*²⁹ (con particolare riferimento al saggio di Nikolaj Alekseevič Lebedev e Elizaveta Michajlovna Smirnova "Bor'ba za novye puti"³⁰ e a quello di Vitalij Nikolaevič Ždan "Iskusstvo kino i sovetskaja kinematografičeskaja škola"³¹), *Sovetskoe kino: k istorii organizacii kinodela v Rossii (1925-1930)*³² di Ol'ga Vasil'evna Voronova, *Očerk istorii kino SSSR. Nemoe kino*³³ di Lebedev, *Kratkaja istorija sovetskogo kino*³⁴ di Rostislav Nikolaevič Jurenev, la miscellanea *Istoria otečestvennogo kino*³⁵ e il saggio "Protivorečija razvitija"³⁶ di Blejman. Vengono approfondite le concezioni del cinema dei formalisti, con particolare riferimento a Tynjanov, poiché consentono di comprendere il suo approccio nei confronti di questa nuova arte. I saggi che trattano questo tema sono "Ob osnovach kino"³⁷, "O sjužete i fabule v kino"³⁸ e "O feksach"³⁹ (Edizione italiana: *I formalisti russi nel cinema*⁴⁰). Anche la raccolta *Za 60 let. Raboty o kino*⁴¹ di Viktor

²⁹ *Kratkaja istorija sovetskogo kino*, сб. ст., Москва, Искусство, 1969.

³⁰ Н. А. Лебедев – Е. М. Смирнова, *Борьба за новые пути* // *Краткая история советского кино*, сб. ст., Москва, Искусство, 1969, pp. 99-130.

³¹ В. Н. Ждан, *Искусство кино и советская кинематографическая школа* // *Краткая история советского кино*, pp. 5-31.

³² О. В. Воронова, «*Советское кино*»: *К истории организации кинодела в России (1925 – 1930)*, Москва, ЧеРо, 1997.

³³ Н. А. Лебедев, *Очерк истории кино СССР. Немое кино*, Москва, Искусство, 1965.

³⁴ Р. Юренев, *Краткая история советского кино. Выпуск первый*, Москва, Знание, 1967.

³⁵ *История отечественного кино*, сб. ст., Москва, Прогресс-Традиция, 2005.

³⁶ М. Блейман, *Противоречия развития* // *Из истории Ленфильма*. Статьи, воспоминания, документы. 1920-е годы. Выпуск 2, сб. ст., Ленинград, Искусство, 1970, pp. 8-24.

³⁷ Ю. Тынянов, *Об основах кино* // Ю. Н. Тынянов, *Поэтика*. История литературы. Кино, Москва, Наука, 1977, pp. 326-345.

³⁸ Ю. Тынянов, *О сюжете и фабуле в кино* // Ю. Н. Тынянов, *Поэтика*. История литературы. Кино, Москва, Наука, 1977, pp. 324-325.

³⁹ Ю. Тынянов, *О ФЭКСах* // Ю. Н. Тынянов, *Поэтика*. История литературы. Кино, pp. 346-348.

⁴⁰ *I formalisti russi nel cinema*, ed. Pietro Montani, Udine, Mimesis, 2019.

⁴¹ В. Шкловский, *За 60 лет. Работы о кино*, Москва, Искусство, 1985.

Šklovskij è stata utile per approfondire le teorie promosse dai formalisti sull'arte cinematografica. Questi studiosi percepiscono le potenzialità della nuova arte e vedono in essa un importante mezzo espressivo. Le loro teorie si conciliano con quelle dell'organizzazione *FEKS* ("Fabbrica dell'attore eccentrico"), fra i cui esponenti troviamo i registi di *Šinel'*, Kozincev e Trauberg. L'ultimo paragrafo è dedicato a questa associazione cinematografica e alla elaborazione del progetto di *Šinel'*, predisposto dai due artisti assieme a Tynjanov. Di grande interesse sono le ricerche di Uran Abramovič Gural'nik (*Russkaja literatura i sovetskoe kino*⁴²), Vladimir Vladimirovič Nedobrovo ("Iz knigi «FEKS»"⁴³) e Chrisanf Chersonskij (*Stranicy junosti kino*⁴⁴), nell'analisi della nascita del progetto. Gli scritti dei registi stessi sono esaminati, tra di essi, per esempio, *Izbrannye proizvedenija*⁴⁵ di Trauberg e *Glubokij ekran*⁴⁶, *Vremja tragedij*⁴⁷ e *Prostranstvo tragedii*⁴⁸ di Kozincev, utili per comprendere le loro intenzioni durante la realizzazione del film.

Nel secondo capitolo sono presentate le premesse teoriche all'analisi della sceneggiatura oggetto del nostro studio, e chiariti il metodo e i criteri da noi utilizzati. Un paragrafo illustra i concetti di fabula e intreccio, un altro verte sui tratti fondamentali dello stile di Gogol'. Sono stati approfonditi i racconti di nostro interesse; vengono presentati il tema e le caratteristiche del "piccolo uomo" e infine un paragrafo approfondisce il concetto di "struttura in tre atti".

Il terzo capitolo presenta l'analisi della sceneggiatura. Dopo aver chiarito le caratteristiche formali del testo e le parti che lo compongono, è illustrata la struttura in base ai concetti di fabula e intreccio, e viene chiarito il meccanismo del "montaggio letterario", che ha consentito a Tynjanov di far confluire in un'unica linea narrativa più racconti di Gogol'. È illustrata la tipologia di intreccio che caratterizza il testo, ovvero un'unione di contrasti, di figure antitetiche, che riflettono efficacemente lo stile di Gogol'. Vengono presentate la scansione degli episodi principali della vicenda, grazie al concetto di "struttura in tre atti", e le modifiche apportate dallo sceneggiatore rispetto all'opera

⁴² У. А. Гуральник, *Русская литература и советское кино*, Москва, Издательство Наука, 1968.

⁴³ В. Недоброво, *Из книги «ФЭКС» // Из истории Ленфильма. Статьи, воспоминания, документы. 1920-е годы. Выпуск 2, сб. ст., Ленинград, Искусство, 1970, pp. 32-38.*

⁴⁴ Х. Херсонский, *Страницы юности кино. Записки критика*, Москва, Искусство, 1965.

⁴⁵ Л. Трауберг, *Избранные произведения в 2-х томах. Первый том*, сб. ст., Москва, Искусство, 1988.

⁴⁶ Г. Козинцев, *Глубокий экран*, Москва, Искусство, 1971.

⁴⁷ Г. Козинцев, *Время трагедий*, Москва, Плюс-Минус, 2004.

⁴⁸ Г. Козинцев, *Пространство трагедии. Дневник режиссёра*, Ленинград, Искусство, 1973.

originale; ad esempio l'inserimento di personaggi e situazioni totalmente nuovi, che contribuiscono a trasmettere l'ampiezza del pensiero artistico di Gogol' e l'originalità della sceneggiatura. Viene poi illustrato come Tynjanov rielabori lo stile di Gogol', mediante il riferimento diretto a numerosi esempi tratti dal testo e prendendo in esame il grottesco, elemento centrale del testo, che si configura come deformazione della realtà nel mondo diegetico e come unione di contrasti dal punto di vista narrativo. A tal proposito vengono descritti personaggi e situazioni, che dimostrano come il sogno e la realtà si mescolino e come vi sia una forte compenetrazione tra i soggetti viventi e gli oggetti, che contribuiscono a "deformare" il mondo reale. È illustrato come Tynjanov unisca il tono comico e patetico che rendono il testo grottesco, generando quell'unione di contrasti che è data anche dall'accostamento di vocaboli antitetici, di figure contrapposte e dagli "scontri" tra il protagonista e l'ambiente circostante. È presentata l'analisi della prima scena per chiarire meglio il lavoro di Tynjanov, con particolare attenzione al lessico utilizzato. Un paragrafo verte sul personaggio principale creato dallo sceneggiatore, che si discosta da quello di Gogol' e presenta caratteristiche di figure appartenenti a più racconti dell'autore. Il protagonista è analizzato anche secondo i criteri definiti nel secondo capitolo, che chiariscono l'intera caratterizzazione del personaggio, dall'aspetto fisico e caratteriale al rapporto con l'ambiente esterno e gli ideali a cui aspira. Infine si spiega come Tynjanov rielabori il tema dell'ingiustizia sociale e della disumanità all'interno del testo, riportando l'analisi di alcune scene che lo esplorano esplicitamente. In questo modo viene spiegato come lo sceneggiatore reinterpreti l'opera originale ed enfatizzi il senso di compassione per il "piccolo uomo".

Nell'ultimo capitolo sono presi in esame il lavoro registico, le innovative tecniche cinematografiche impiegate nella realizzazione del film e lo stile che caratterizza i *FEKS*. È mostrato come fabula e intreccio dell'opera gogoliana siano rappresentati nel film, come vengano caratterizzati i personaggi attraverso il grottesco reso mediante l'illuminazione, l'angolazione e l'interpretazione degli attori. Viene approfondita, infine, l'immagine di Pietroburgo e la sua rappresentazione mediante le scenografie utilizzate. Per approfondire le particolarità del film *Šinel'* sono stati utilizzati, oltre ai già citati studi di Lebedev, Nedobrovo e dei registi, anche *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*⁴⁹ di Gianni Rondolino e Dario Tomasi (per analizzare le principali tecniche

⁴⁹ G. Rondolino – D. Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, UTET, 2011.

cinematografiche impiegate dai registi), *Evgenij Enej. Mastera sovetskogo kino*⁵⁰ di Vera Kuznecova (che descrive l'importante lavoro dello scenografo Enej) e il saggio "Rascvet sovetskogo nemogo kino"⁵¹ di Lebedev e Smirnova (che tratta nel dettaglio alcune scene del film e descrive le tecniche utilizzate).

⁵⁰ В. А. Кузнецова, *Евгений Еней. Мастера советского кино*, Москва, Искусство, 1966.

⁵¹ Н. А. Лебедев – Е. М. Смирнова, *Расцвет советского немого кино* // Краткая история советского кино, pp. 131-172.

Capitolo 1

CINEMA E LETTERATURA NELLA RUSSIA DEGLI ANNI VENTI: EVOLUZIONE DEL GENERE DELLA SCENEGGIATURA E NASCITA DEL PROGETTO DI ŠINEL'

1.1 – Il genere della sceneggiatura in Russia: nascita, evoluzione e caratteristiche specifiche

Nel secolo scorso l'arte cinematografica ha avuto grande fortuna nella cultura russa. Fin dalla sua apparizione attrae e incuriosisce pubblico, critici e letterati. Come afferma Ol'ga Vasil'evna Voronova nella sua opera dedicata all'evoluzione del cinema sovietico¹, il primo cinematografo appare in Russia nel 1896 e ha fin da subito una grande diffusione. Già tra il 1915 e il 1916 la cinematografia nazionale si delinea come settore autonomo e il cinema diventa una parte importante della vita sociale. Ne consegue un grande interesse anche da parte degli studiosi, che ne hanno approfondito l'origine, lo sviluppo, la diffusione e si sono interessati alle aree più diverse, tra cui la semiotica e l'interazione tra il cinema e le altre arti (ovvero teatro, musica, ecc). In particolare, molti si occupano del rapporto tra cinema e letteratura nel secolo scorso, analizzando l'interazione tra queste due forme d'arte e i prodotti artistici che ne derivano. Tra questi vi sono la sceneggiatura (*scenarij*) e la sottocategoria dell'adattamento cinematografico di un'opera letteraria (*ekranizacija*), genere che riscuote grande successo tra gli sceneggiatori e i cineasti russi durante l'arco del XX secolo.

Secondo quanto riportato da Irina Anatol'evna Mart'janova, una tra i massimi studiosi in questo ambito, la prima sceneggiatura russa originale compare nel 1908² e, come ricorda Dar'ja Aleksandrovna Kulagina citando Tat'jana Gennad'evna Vološina,

Il termine sceneggiatura ha origini italiane (dalla parola «scena»). Veniva originariamente usato in qualità di 'termine teatrale tecnico per indicare i documenti artistici e operativi sotto forma di schema più o meno dettagliato, che esponeva l'ordine e il contenuto delle scene di una pièce-spettacolo senza dialoghi'. In seguito, con la comparsa dell'altra arte dello spettacolo, il cinema, la sceneggiatura inizia

¹ О. В. Воронова, «Советское кино». К истории организации кинодела в России (1925 – 1930), Москва, ЧеРо, 1997, pp. 7-8.

² И. А. Мартъянова, Развитие текста отечественного киносценария // «Культура и текст», Вып. 2, 2018, с. 186. Si fa riferimento alla sceneggiatura di *Sten'ka Razin* scritta da Vasilij Gončarov; con la regia di Vladimir Romaškov.

ad essere compresa come ‘un documento ausiliario, necessario per l’organizzazione del processo delle riprese’³.

In realtà, si può affermare che uno stile di narrazione simile alla tecnica adottata nei testi delle sceneggiature sia presente già in opere precedenti all’invenzione del cinematografo. Alcuni prosatori dell’Ottocento utilizzano tecniche di composizione del testo simili al montaggio, ovvero una sintassi che richiama un susseguirsi concatenato di scene o un punto di vista che ricorda quello della cinepresa, o ancora, tecniche di descrizione figurativa che ricordano la caratteristica intrinseca dell’arte cinematografica. Sembra essere proprio questa la proprietà peculiare del cinema espressa dalla letteratura, ovvero la “visibilità” (*zrimost’*), l’aspetto figurativo di un’immagine letteraria; con questo si intende una descrizione delle scene ricca di dettagli visivi che ne permetterebbe una futura messa in scena. Anri Surenovič Vartanov, nella sua opera *Obrazy literatury v grafike i kino*, afferma che i grandi prosatori del XIX secolo “scrivevano con una lingua visiva e di montaggio letteralmente tutte le loro opere”⁴. La letteratura diventa così un precursore importante del nuovo genere testuale che scaturisce dall’invenzione del cinematografo. Come sostiene anche I. A. Mart’janova, “autori delle correnti più diverse utilizzavano nelle opere uno stile analitico di scrittura e una tecnica di montaggio della composizione”⁵. La prosa di Anton Pavlovič Čechov, secondo quanto afferma Kulagina, ne è un chiaro esempio: egli possiede un pensiero “cinematografico”, che è legato al suo

³ «Термин сценарий (от слова «сцена») имеет итальянское происхождение. Изначально термин применялся в качестве «технического театрального термина для обозначения творческих и рабочих документов в виде более или менее подробной схемы, излагающей порядок и содержание сцен пьесы-спектакля без диалогов». Позднее, с появлением другого зрелищного искусства, кинематографа, сценарий стал восприниматься как «подсобный документ, необходимый для организации съемочного процесса», Д. А. Кулагина *Интермедальная природа сценария: жанровый канон и его трансформация в современном литературном процессе: дир.*, Челябинск, ЮУрГУ, 2018, pp. 23-24, citando Т. Г. Волошина, *Языковые средства реализации кинематографичности в художественных текстах // «Филология и проблемы преподавания иностранных языков : сб. науч. тр.»*, Москва, МПГУ, Вып. 7, 2010, p. 6. Le traduzioni in italiano delle fonti critiche contenute nel presente lavoro sono nostre, salvo non diversamente indicato. Le espressioni che compaiono tra virgolette basse («...») all’interno delle fonti, vengono mantenute nel testo in italiano con il medesimo segno tipografico. Mentre le virgolette basse presenti nelle fonti («...») che indicano una citazione contenuta in un’altra citazione, vengono trasformate in apici (‘...’).

⁴ «писали монтажно-зрительным языком буквально все свои произведения», А. Вартанов, *Образы литературы в графике и кино*, Москва, Издательство Академии Наук СССР, 1961, p. 246. D’ora in avanti, quando riporteremo il testo originale dell’opera, lo citeremo direttamente indicando tra parentesi la sigla “Вартанов” e il numero di pagina.

⁵ «авторы самых разных направлений использовали в произведениях аналитическую манеру письма и монтажную технику композиции», И. А. Мартъянова, *Развитие текста отечественного киносценария*, p. 187.

modo di vedere il mondo, e lo trasmette alla narrazione. I suoi racconti sembrano fotografie e sono scritti nella “lingua del cinema”: appaiono come una serie di inquadrature presentate attraverso la percezione del personaggio principale. Un altro strumento da lui utilizzato è la “visualizzazione” (*vizualizacija*) delle situazioni: i caratteri dei personaggi si manifestano attraverso cruciali dettagli visivi, silhouettes, simboli e immagini sonore, ovvero ciò che permette ai lettori di immergersi nello spazio dei personaggi. Lo stile di Čechov viene definito come “narrazione attraverso il punto di vista del personaggio”: i lettori vedono attraverso il mirino della cinepresa, si trovano a fianco del personaggio, perciò vedono quel che vede lui, ma allo stesso tempo, grazie all’autore che ne dirige l’attenzione, riescono a vedere di più rispetto a lui⁶. Anche nella prosa di Dostoevskij si ritrovano tecniche simili a quelle utilizzate nelle sceneggiature, soprattutto nelle bozze delle sue opere. Si possono notare dei “segni di organizzazione compositivo-sintattica [...] e il pensiero delle scene”⁷ che riflettono un’idea di sceneggiatura, una preparazione del testo per un’eventuale trasformazione successiva. Si può affermare quindi che la letteratura influenzi la nascita del genere della sceneggiatura e contribuisca al suo sviluppo e al delinarsi delle caratteristiche specifiche. Le tecniche narrative dei grandi prosatori danno un grande impulso all’evoluzione del genere e ne determinano i metodi principali. Sembra essere rilevante non solo il legame tra il cinema e la letteratura, ma anche tra il cinema e le altre arti. Come afferma infatti Vartanov, “il cinema non prende in prestito dalla letteratura solo le sue qualità peculiari [...] ma, al contrario, dimostra uguale vicinanza a tutta la cultura artistica”⁸.

Secondo quanto esposto da Kulagina riguardo all’evoluzione di questo genere, all’inizio del XX secolo si distinguono due tipi contrapposti di sceneggiatura: quella “rigida” (*železnij*) e quella “emotiva” (*emocional’nij*). La prima riporta descrizioni secche e precise delle scene e altri elementi tra cui il numero, la durata e il contenuto dell’inquadratura, i piani, le tecniche, la musica ed eventuali annotazioni. Mentre il secondo tipo di sceneggiatura è molto più simile a un testo di tipo letterario, che

⁶ Д. А. Кулагина, *Интермедиа́льная природа сценария*, p. 19.

⁷ «признаки композиционно-синтаксической организации [...] и мышление сценами», И. А. Мартынова, *Развитие текста*, p. 186.

⁸ «кино не заимствует у литературы только ей присущие качества [...] но, напротив, демонстрирует одиноковую близость со всей художественной культурой», (Вартанов, p. 247).

comprende digressioni liriche dell'autore ed è scritta con una lingua "patetica"; si chiama quindi "emotiva" perché deve suscitare un'emozione⁹.

Come spiega Mart'janova, le prime sceneggiature russe fungono per lo spettatore-lettore come "pre-testo" per conoscere il film e come "libretto" durante la sua visione. In seguito il genere della sceneggiatura subisce evoluzioni importanti, e ora il termine sta ad indicare un complesso di materiali, in cui sono compresi la sceneggiatura letteraria (il "pre-testo"), quella "di regia", i fogli di montaggio, e anche i "pos-testi" (come le note tecniche per il film)¹⁰. Ad esempio, la sceneggiatura di nostro interesse, redatta negli anni Venti, si compone di una parte dedicata allo spettatore (il libretto) e il testo vero e proprio con la descrizione delle scene. Il libretto aveva lo scopo di spiegare con chiarezza allo spettatore la trama della pellicola e l'intento degli autori, poiché in un film muto era molto difficile cogliere ogni aspetto durante una prima visione senza l'ausilio di un testo esplicativo. Come riportato dallo studio di Kulagina, il libretto è ancora oggi diffuso e indica una breve descrizione della futura sceneggiatura; può essere di tipo "schematico" quando delinea soltanto il conflitto, il gruppo principale di eventi e anche una rappresentazione generica del sistema delle relazioni tra i personaggi. Mentre il libretto più esteso fornisce una descrizione dettagliata della futura opera che sarà realizzata sullo schermo¹¹. Tra i testi che rientrano nei materiali preliminari alla realizzazione del film, Kulagina indica anche *eksplikacija* e *sinopsi*, traducibili in italiano rispettivamente come "scaletta" e "soggetto". La scaletta è il progetto di realizzazione del film, indica i metodi delle riprese e tutta la lista delle apparecchiature necessarie alla sua realizzazione. Mentre il soggetto è il riassunto della trama, descritta nella sceneggiatura, ed è costituito da poche pagine¹². Sono parti essenziali del progetto, che anticipano la stesura della sceneggiatura vera e propria: il soggetto fornisce un'idea chiara e concisa di tutta l'opera ed è utile come punto di partenza per iniziare a stendere il testo, mentre la scaletta è utile per ordinare il lavoro in previsione delle future riprese. Non bisogna dimenticare che la sceneggiatura implica la futura realizzazione dell'opera attraverso le riprese, quindi è necessario avere un piano che indichi con precisione tutte le tecniche, le attrezzature da utilizzare e l'ordine in cui devono essere girate le scene.

⁹ Д. А. Кулагина, *Интермедийная природа сценария*, pp. 25-26.

¹⁰ И. А. Мартъянова, *Развитие текста*, p. 187.

¹¹ Д. А. Кулагина, *Интермедийная природа сценария*, pp. 26-27.

¹² Ivi, p. 30.

Una distinzione fondamentale da considerare è quella tra sceneggiatura “letteraria” e “di regia”. Durante gli esordi del cinema la differenza non è ancora ben delineata, ed è possibile trovare sceneggiature letterarie che portano invece il nome di *režissërskij scenarij* (“sceneggiatura di regia”). Comunque, come spiega Kulagina, la sceneggiatura letteraria è un’esposizione completa del contenuto del futuro film in una composizione drammaturgica compiuta, ma senza annotazioni tecniche definitive; [...] essa contiene la “posizione” dell’autore, ovvero la descrizione del suo rapporto emotivo verso gli eventi, i personaggi e i loro destini, che aiutano il regista e i tecnici a trovare immagini adeguate per rappresentarli. Non coincide con l’adattamento cinematografico e può infatti essere una sceneggiatura totalmente originale¹³. Essa contiene una descrizione completa del soggetto, costituito da scene, episodi e dialoghi. Tuttavia, in questa fase, la sceneggiatura non può ancora essere utilizzata dai registi per comporre l’immagine delle inquadrature, perciò questo testo va “trasformato” e adattato alle esigenze del cinema. Diviene così una sceneggiatura “di regia”, che contiene indicazioni tecniche sotto forma di piani e inquadrature, dettagliate e numerate in successione; in questo testo “la parte descrittiva si accorcia, vengono riportati chiaramente i dialoghi, [...] il piano, il panning e la dissolvenza”¹⁴. Vengono dunque riportati dettagli tecnici necessari alla realizzazione del film. Ricapitolando, la sceneggiatura letteraria è l’idea iniziale del film, che si concentra maggiormente sul contenuto delle scene e della storia, mentre quella “di regia” è uno schema, un progetto su cui si costruisce tutto il lavoro successivo sul film. Il genere della sceneggiatura ha subito molti cambiamenti, si è evoluto e ha ampliato lo spettro di materiali cui far riferimento, ma cosa più importante, “nel corso di alcuni decenni la sceneggiatura si trasformò in un’opera artistica, il cui compito consiste non solo nel raccontare qualche storia, ma nel mostrarla, nel renderla visibile; [...] contiene una descrizione completa, consecutiva e concreta del soggetto, che consiste in scene elaborate ed episodi”¹⁵.

¹³ Д. А. Кулагина, *Интермедийальная природа сценария*, pp. 27-28.

¹⁴ «описательная часть сокращается, чётко прописываются диалоги, [...] план, панорамирование, наплыв», Ivi, p. 28.

¹⁵ «в течение нескольких десятилетий сценарий превратился в художественное произведение, задача которого состоит в том, чтобы не только рассказать какую-либо историю, но показать её, сделать зримой; [...] содержит полное, последовательное и конкретное описание сюжета, состоящего из разработанных сцен и эпизодов», Ivi, p. 24.

Nell'arco del XX secolo in Russia sono state fornite diverse interpretazioni su che cosa sia la sceneggiatura e quali siano le sue caratteristiche specifiche, diventando argomento sempre più diffuso fra letterati e studiosi. Alcuni la considerano un'opera artistica compiuta che risponde ai canoni letterari, altri un testo destinato a un futuro cambiamento, ovvero alla trasformazione in film. Queste due concezioni contrapposte si sono delineate in particolar modo nei primi decenni del secolo scorso, infatti, come sostiene Michail Jur'evič Blejman nella sua opera *O kino*:

Nella nostra teoria cinematografica ci sono stati molti tentativi di definire il concetto di «sceneggiatura». Ma le definizioni principali erano due. La prima, la definizione condivisa dai formalisti della sceneggiatura come disegno del futuro film. La seconda, la definizione contrapposta di V. Sutyryn, secondo cui la sceneggiatura è un genere letterario, che possiede tutte le caratteristiche della specificità letteraria e che può essere utilizzato per la messa in scena cinematografica¹⁶.

Molti sono gli studiosi che condividono la teoria proposta da Sutyryn (scrittore e sceneggiatore sovietico), come ad esempio Mart'janova, la quale sostiene che la sceneggiatura sia diventata un “genere letterario autonomo” e che presenti delle caratteristiche specifiche: tra queste vi sarebbe in prima analisi il “movimento”, che si traduce sul piano linguistico come “dinamica”¹⁷. Quest'ultima qualità sembra essere un tratto peculiare del genere poiché la sceneggiatura è un testo predestinato alla rappresentazione visiva e uditiva, un testo che descrive a parole scene e suoni che si trasformeranno successivamente in immagini visibili sullo schermo. La dinamica viene espressa nel testo attraverso la sintassi e il lessico: sempre secondo Mart'janova, la composizione sintattica del testo si presenta come sistema dinamico del suo sviluppo; mentre per quanto riguarda il lessico, la dinamica si traduce in una scelta di vocaboli che rientrano nell'area semantica del movimento, come il reiterato uso dei verbi di moto¹⁸. La sintassi di questo tipo di testo è originale: le proposizioni sono segmentate, divise in

¹⁶ «В нашей кинематографической теории было достаточно много попыток определить понятие «сценарий». Но основных формул было две. Первая – формалистское определение сценария как чертёжа будущего фильма. Вторая – противоположное ему определение В. Сутырина, гласившее, что сценарий – литературный жанр, обладающий всеми чертами литературной специфики и могущий быть использованным для кинематографической постановки», М. Блейман, *О кино. Свидетельские показания*, Москва, Искусство, 1973, р. 148. D'ora in avanti, quando riporteremo il testo originale dell'opera, lo citeremo direttamente indicando tra parentesi la sigla “Блейман” e il numero di pagina.

¹⁷ И. А. Мартъянова, *Композиционно-синтаксическая организация текста киносценария*, Санкт-Петербург, РГПУ имени И. А. Герцена, 1994, р. 10.

¹⁸ И. А. Мартъянова, *Диалектика динамико-статических свойств художественного текста (на материале киносценария)* // «Языкознание», Вып. 4, 2012, pp. 197, 198.

base alle scene descritte e, nel caso della sceneggiatura “di regia” sono brevi e semplici, rispondenti a una logica di paratassi. Possiamo riassumere affermando che la sceneggiatura è “un tipo dinamico di testo letterario con un principio prevalentemente di montaggio della composizione, orientato alla traduzione nel sistema semiotico del cinema”¹⁹. L’altra teoria sulla sceneggiatura esposta da Blejman considera invece il testo come un progetto del futuro film, che non si delinea quindi come genere letterario autonomo ma come testo che dipende strettamente dalle caratteristiche proprie del cinema. Come sostiene nella sua opera *O kino*, i formalisti, promotori di questa teoria, si concentrano soprattutto sulle tecniche specifiche di questa nuova arte, in particolar modo sulle funzioni del montaggio: secondo la loro opinione, l’inquadratura acquisisce significato solo in correlazione ad altre inquadrature e il film, che si compone di esse, deriva il suo significato dal montaggio e dal lavoro sulla pellicola, non dal suo testo iniziale²⁰. Ecco che la sceneggiatura va letta solo in relazione alla futura opera che ne deriverà, va analizzata con metodi propri del cinema e va considerata come un testo “temporaneo”, destinato a trasformarsi. Un approfondimento sulle teorie dei formalisti riguardo all’arte cinematografica verrà proposta in seguito.

La sceneggiatura, intesa sia come un genere letterario autonomo o come progetto di un futuro film, resta comunque un genere relativamente “nuovo”, che è nato il secolo scorso e che sta ancora cercando di affermarsi e di definire le caratteristiche specifiche che lo contraddistinguono dagli altri. Una cosa è certa: attinge a due aree scientifiche che interagiscono tra loro, il cinema e la letteratura, perciò presenta inevitabilmente caratteristiche di entrambe.

1.1.1 – Il sottogenere *ekranizacija*: l’adattamento cinematografico

Un’altra distinzione da sottolineare è quella tra sceneggiatura originale e adattamento cinematografico. La sceneggiatura originale è “un’opera artistica autonoma, senza prestiti di soggetto e di personaggi principali”²¹ come afferma Kulagina, mentre l’adattamento è la trasposizione cinematografica di un’opera letteraria già esistente.

¹⁹ «динамический тип литературного текста с преимущественно монтажным принципом композиции, ориентированный на перевод в семиотическую систему киноискусства», И. А. Мартынова, *Диалектика динамико-статических свойств художественного текста*, p. 196.

²⁰ М. Блейман, *О кино. Свидетельские показания*, p. 148.

²¹ «самостоятельное художественное произведение без заимствования сюжета и главных действующих лиц», Д. А. Кулагина, *Интермедийная природа сценария*, p. 29.

Secondo quanto sostiene Mart'janova, in Russia lo sviluppo del sottogenere dell'adattamento anticipa cronologicamente la nascita della sceneggiatura originale²². Questo avviene perché la letteratura ha sempre giocato un ruolo fondamentale nella cultura russa, soprattutto grazie all'influenza dei grandi scrittori di fine Ottocento. Così nei decenni successivi i temi, gli insegnamenti e gli scrittori delle grandi opere del passato trovano continuità sullo schermo e diventano materiale per le opere di questa nuova arte. Infatti, come sostiene sempre Mart'janova, "La letteratura russa e il cinema, nei primi trent'anni del XX secolo, mostrano l'un l'altro interesse reciproco. [...] La letteratura classica, che conoscevano e ricordavano gli spettatori, permetteva al cinema di creare il proprio testo"²³. Così ritroviamo sullo schermo grandi classici come *Vojna i mir* (*Guerra e pace*), *Anna Karenina* ed *Evgenij Onegin* (*Eugenio Onegin*: i personaggi tanto amati dal pubblico ritornano alla luce e vengono presentati davanti agli occhi degli spettatori. I primi adattamenti riguardano pièce e romanzi ma, come affermato da Vartanov, sono molto lontani dalle opere originali, sono più simili ad illustrazioni accompagnate da didascalie; non si prefiggono il compito di ricreare l'immagine letteraria sullo schermo e vengono adottati solo lo schema del soggetto e i nomi degli eroi principali. Le opere vengono semplificate molto in relazione alle capacità di un cinema primitivo, in cui mancano ancora montaggio, primo piano e il movimento della cinepresa²⁴.

La trasformazione di un'opera letteraria in un'opera cinematografica richiede passaggi precisi mediante i quali le immagini letterarie vengono reinterpretate e ripensate nell'ottica di un futuro film, viene presa in considerazione la loro incarnazione in forma visibile. Il processo di adattamento consiste in due diversi stadi e, come afferma Vartanov, "all'inizio si crea dal libro la sceneggiatura, e poi dalla sceneggiatura si gira il film. [...] Le immagini della letteratura nel processo di adattamento subiscono profondissimi cambiamenti, poiché diventano immagini di un'arte completamente nuova, che possiede le sue leggi specifiche"²⁵. Dunque le immagini del testo originale vanno trasformate per poter essere rappresentate con gli strumenti propri dell'arte cinematografica; per far ciò è

²² И. А. Мартьянова, *Развитие текста*, p. 189.

²³ «Русская литература и кинематограф первой трети XX века проявляли друг к другу взаимный интерес. [...] Классическая литература, которую знали и помнили зрители, позволяла кинематографу создавать свой текст», Ivi, pp. 187, 189.

²⁴ А. Вартанов, *Образы литературы*, p. 126.

²⁵ «сначала создаётся по книге сценарий, а затем по сценарию снимается фильм. [...] Образы литературы в процессе экранизации претерпевают серьёзные изменения, так как становятся образами совершенно нового искусства, имеющего свои специфические законы», Ivi, p. 134.

necessario tenere in considerazione alcuni fattori che incidono su questo processo. Uno tra questi è il tentativo di rappresentare l'intenzione artistica e lo stile dell'autore dell'opera letteraria. Un adattamento ha già a disposizione un soggetto, una serie di eventi, uno schema di personaggi con determinate relazioni, un tema e un'ipotetica struttura; ma ciò che manca è lo stile dello scrittore, il modo di narrare, descrivere e mostrare gli eventi, ovvero ciò che deve cercare di riprodurre prima di tutto lo sceneggiatore, e poi il regista, gli operatori e tutta l'équipe che lavora sul film. Non è facile rappresentare lo stile di un autore, poiché esso include l'uso del lessico, la sintassi, il ritmo, le descrizioni liriche e il pathos della narrazione; dunque la difficoltà principale di uno sceneggiatore è riprodurre un'intenzione artistica espressa a parole tenendo presente che tutto ciò che scrive verrà trasformato in immagine visiva. Cercare di rendere lo stile di un autore non significa copiare alla lettera i passaggi più significativi di un'opera e collegarli tra loro, perché ne risulterebbe un collage scialbo e privo di pathos. Prima di tutto lo sceneggiatore deve attuare un'interpretazione dell'opera originale, capire che cosa voleva esprimere lo scrittore e identificare il suo metodo narrativo, le sue caratteristiche peculiari; deve capire l'idea di fondo che soggiace la narrazione e l'intenzione espressiva e artistica dell'autore. Solo interpretando il testo iniziale è possibile effettuare poi una trasformazione. Come afferma Vartanov, è difficile riprodurre lo stile personale dell'autore perché non è separabile dal materiale, e quest'ultimo cambia durante la trasformazione. La combinazione delle parole, la sintassi e il lessico giocano un ruolo decisivo nella creazione dello stile. La cosa più importante non sono i dettagli, ma come vengono descritte le scene²⁶. L'attenzione va dunque al modo di narrare, al tono e al pathos che conferisce l'autore al testo, non tanto ai singoli dettagli descritti. Per interpretare il testo e selezionare le scene e i passaggi più importanti va tenuto in considerazione l'aspetto della "visibilità" dell'immagine letteraria descritta. Una scena definita chiaramente dal punto di vista visivo sarà più efficace e facilmente trasformabile nel processo di adattamento. Mentre i pensieri dei personaggi, i monologhi e le loro emozioni saranno rispecchiate non solo dalla recitazione degli attori nel film, ma anche dalle inquadrature (ad esempio il primo piano che mette in evidenza le espressioni del viso) e dal montaggio, ovvero dal modo e dalla successione in cui vengono mostrate le scene sullo schermo. Secondo Vartanov infatti, "il problema della potenzialità della

²⁶ A. Вартанов, *Образы литературы*, pp. 260-261.

visibilità è molto importante, [...] è particolarmente importante quando si parla delle caratteristiche di trasformazione dell'immagine letteraria in cinema»²⁷.

Un altro elemento da tenere in considerazione durante l'interpretazione dell'opera originale e nella definizione dello stile dell'autore è l'effetto del testo stesso, ovvero la sensazione e l'emozione che lascia al lettore. Questa è una determinante fondamentale per cercare di trasformare un testo in una nuova opera cinematografica, la quale risponde a canoni diversi da quelli della letteratura. L'effetto prodotto deve essere il medesimo, affinché si possa parlare di reinterpretazione dello stile dell'autore. Un libro viene scritto anche per suscitare un'emozione, oltre che per raccontare una storia. Perciò lo sceneggiatore e il regista cercano di riprodurre il fattore emotivo, cercano di “generare nello spettatore quella stessa impressione, quello stesso risultato di emozioni che era generato nel lettore”²⁸; in questo modo viene rispettata l'intenzione dell'autore.

Un altro principio da seguire nel processo di trasformazione dell'opera iniziale è la fedeltà al contenuto. Affinché un adattamento possa essere considerato tale va rispettato il soggetto iniziale, la linea principale degli eventi; possono esserci tagli di alcune scene o fusioni di più personaggi in uno, così come altre modifiche dovute alla differenza di mezzi espressivi tra le due arti in questione. Tuttavia il contenuto principale, gli eventi più importanti non possono essere cambiati. Infatti, come asserisce Vartanov, perché avvenga una vera trasposizione deve esserci “unità di contenuto e di intenzione ideologica”²⁹; come già affermato, però, cinema e letteratura non condividono gli stessi metodi perciò a volte, per rispettare l'opera letteraria stessa e cercare di rendere il meglio possibile lo stile dell'autore, lo sceneggiatore si trova costretto ad apportare alcune modifiche. Non verrà mai cambiato il senso originale del contenuto, quanto piuttosto il modo di rappresentarlo; infatti, per trasmettere la dignità delle opere letterarie gli sceneggiatori cercano “degli *equivalenti* di ugual valore *nella sfera della figuratività cinematografica*. A causa di ciò sorgono deviazioni rispetto al testo, appaiono nuove battute, azioni di personaggi e interi episodi”³⁰, come sostiene Vartanov. Va sottolineato

²⁷ «проблема потенциальности зримости очень важна, [...] она особенно важна, когда речь идёт об особенностях претворения литературного образа в кинематографе», (Вартанов, р. 273).

²⁸ «вызвать у зрителя то же впечатление, тот же результат эмоций, что был и у читателя», Ivi, р. 266.

²⁹ «единство содержания и идейного замысла», Ivi, р. 259.

³⁰ «равноценные эквиваленты в сфере кинематографической образности. Из-за этого возникают отклонения от текста, появляются новые реплики, поступки действующих лиц и целые эпизоды», Ivi, р. 139. Il testo in corsivo che compare nelle fonti viene mantenuto tale anche nelle traduzioni.

che le modifiche vengono apportate in relazione al testo e non al significato del contenuto espresso. Perciò potrà apparire anche un personaggio che nel testo originale non esiste, ma che può contribuire a livello cinematografico ad esprimere lo stesso significato dell'opera iniziale, a trasmetterne il medesimo effetto sullo spettatore, o a riportare in maniera fedele il tema affrontato dal testo. Come si è detto, prestare fedeltà al contenuto non significa non ammettere modifiche nella trasformazione del testo. Anzi, spesso gli sceneggiatori attuano cambiamenti per cercare di mantenere il tono emotivo espresso nel testo iniziale e per cercare di evocare lo stesso effetto di partenza. Infatti una pura e semplice imitazione delle scene e dei dialoghi non darebbe vita a una nuova opera artistica ma a una copia priva di pathos. Ad esempio Ekaterina Nikolaevna Zaslouva, nella sua opera che tratta degli adattamenti cinematografici dei classici della letteratura russa, citando come esempio l'adattamento del romanzo *Rudin* di Turgenev, sostiene che il testo sia stato rispettato alla lettera, ma quasi non sembra la stessa opera; le scene lasciano gli spettatori indifferenti perché il testo è stato solo imitato e non vengono usate le ricche possibilità del cinema per rendere l'atmosfera emotiva e l'idea artistica del romanzo. Non viene reso il pensiero filosofico, il lirismo, ma gli autori del film riportano solo gli eventi esteriori, ovvero la fabula³¹. Perciò è chiaro che il contenuto principale va rispettato, ma alcune modifiche sono necessarie, soprattutto per prestare fedeltà allo stile dell'autore.

Come affermato precedentemente, il processo di adattamento avviene in due stadi. Il secondo stadio è la trasformazione della sceneggiatura in film. Durante questa fase insorgono altri problemi da affrontare, come la rappresentazione dei dialoghi e delle descrizioni, soprattutto quelle dei paesaggi. I dialoghi all'interno di un romanzo o un racconto esprimono anche il carattere, il punto di vista e i tratti psicologici dei personaggi. Perciò nella sceneggiatura e nel film non basta solo riprodurre fedelmente tutte le battute, ma il dialogo deve essere interpretato con i mezzi espressivi propri del cinema. Quindi si può ricorrere al montaggio, ovvero a una successione di inquadrature che accentui il significato della scena, o al primo piano, che mette in luce maggiormente l'emozione provata dai personaggi, riuscendo così a trasmettere visivamente ciò che nel testo originale è descritto a parole. Come sostiene Vartanov, la letteratura ha un solo metodo di espressione – la parola; mentre il cinema utilizza una polifonia di modi e tecniche.

³¹ Е. Н. Заслонова, *Экранизация русской классики в современном советском кинематографе*, Москва, Всесоюзный государственный ордена Трудового Красного Знамени институт кинематографии Госкино СССР, 1984, pp. 6-13.

Prosegue parlando dei film muti, affermando che in questi è più difficile rendere l'atmosfera della narrazione data dall'autore, perché ci si deve affidare solo ai mezzi espositivi del cinema; tuttavia questi metodi contribuiscono maggiormente a rendere l'atmosfera, rispetto alla perfezione dei dialoghi o la somiglianza degli attori ai personaggi³². Per quanto riguarda le parti descrittive, gioca un ruolo importante lo scenografo (un tempo "artista" o "pittore") che, attraverso la ricostruzione degli ambienti cerca di riprodurre la stessa atmosfera creata nella narrazione del romanzo originale. È molto difficile ricreare la descrizione di paesaggi, soprattutto perché all'interno di un'opera letteraria esprimono spesso una funzione simbolica, oppure fanno parte di frammenti lirici, o ancora, come afferma Vartanov, esprimono un'emozione, trasmettono l'effetto di qualcosa di più profondo³³, mentre invece un'inquadratura che riprende un paesaggio non riesce ad esprimere significati impliciti o simbolici come le parole. Tuttavia una ripresa di questo tipo, affiancata a un'altra attraverso il montaggio, può comunque far scaturire un'analogia o una metafora. Dunque il lavoro dello scenografo e del regista sono utili per ricreare la stessa atmosfera e i significati impliciti che caratterizzano le opere letterarie.

Anche il genere letterario di un'opera (romanzo, racconto, biografia, ecc) va tenuto in considerazione durante la fase di interpretazione poiché, come illustra Vartanov, ogni genere letterario avrà bisogno di specifiche attenzioni e accorgimenti, ovvero gli adattamenti cambiano in base al genere trattato, all'epoca, alla corrente artistica e allo stile personale degli autori³⁴. Ogni genere letterario possiede caratteristiche specifiche che non vanno tralasciate; ad esempio per l'adattamento di un romanzo verranno tagliate un maggior numero di parti rispetto a un racconto, più breve e quindi facilmente rappresentabile nell'arco temporale di un film. Un altro esempio può essere quello del romanzo di formazione, che concentrerà maggiore attenzione sui dialoghi rispetto a un genere come il poliziesco, il quale richiede invece un ritmo più concitato e un montaggio serrato. Anche l'epoca gioca un ruolo importante, sia quella della storia narrata che quella in cui è vissuto lo scrittore. Per rappresentare un determinato momento storico è necessario prestare attenzione ai dettagli all'interno del testo, alle descrizioni degli

³² А. Варта́нов, *Образы литературы*, pp. 163-166.

³³ Ivi, p. 168.

³⁴ Ivi, p. 157.

ambienti, del vestiario e di tutti gli strumenti utilizzati dai personaggi. Mentre l'epoca in cui è stata scritta l'opera è un dato importante da tenere presente durante la fase di interpretazione del testo, poiché gioca un ruolo fondamentale sulla formazione dell'autore e quindi anche sul suo stile.

Più fattori vanno presi in considerazione per effettuare una trasposizione cinematografica di un'opera letteraria: lo stile dell'autore, la fedeltà al contenuto originale, la potenzialità di "visibilità" delle immagini letterarie, l'effetto prodotto sul lettore, le parti descrittive, i dialoghi e il genere, per fare in modo che la nuova creazione che ne risulta sia fedele alla fonte, rispecchi l'intenzione dell'autore e possa essere chiamata "adattamento". Come già anticipato, è soprattutto nei primi decenni del XX secolo che il cinema manifesta interesse per i grandi classici della letteratura russa; perciò seguirà un'analisi più approfondita di questo momento storico, con particolare riferimento agli anni Venti, il periodo in cui è stata prodotta la sceneggiatura di nostro interesse.

1.2 – Il contesto culturale degli anni Venti: il cinema tra rivoluzione e innovazione

I primi decenni del secolo scorso sono stati per la Russia un momento di cambiamento e innovazione. Gli avvenimenti politici hanno ripercussioni anche sul piano culturale: la rivoluzione cambia la vita del popolo e influisce anche sull'arte, dando vita a nuove correnti e ideologie. In questo momento la neonata industria cinematografica inizia a svilupparsi e a prendere poco alla volta le distanze da un cinema "primitivo". È negli anni Venti infatti che iniziano le prime sperimentazioni in questo campo e si cercano nuovi metodi espressivi, con un incremento delle possibilità tecniche ed artistiche del cinematografo. Sebbene lo zar Nicola II non sia interessato a questa nuova invenzione e la ritenga inutile e persino dannosa, il nuovo partito comunista vede in essa uno strumento essenziale per la propaganda e l'educazione del popolo. Lenin la ritiene la più importante delle arti: il cinema ha il compito di diffondere l'ideologia comunista e diviene così un importante mezzo di comunicazione di massa. Il partito assume il controllo dell'industria cinematografica e fonda un'organizzazione che controlli tutte le attività ad essa concernenti. Come sostiene infatti Voronova, "il cinematografo è stato chiamato a giocare un ruolo decisivo nella formazione della nuova ideologia comunista per il cittadino del

giovane stato. [...] Subito dopo la rivoluzione d'ottobre il governo sovietico prende le redini della direzione della cinematografia. Già nel novembre del 1917 [...] a Pietrogrado sorge il *kinootdel* e all'inizio del 1918 il *kinokomitet*. Il compito del comitato era la gestione di tutte le attività della cinematografia³⁵, tra cui produzione, noleggio e censura sui film. Questi organi subiscono poi trasformazioni nel corso degli anni e ne vengono anche creati di nuovi, tra cui *Goskino*, *Sevzapkino* e *Sovkino*, sempre per il medesimo scopo, ovvero controllare il cinema e farne uno strumento di propaganda e diffusione di ideologie³⁶. Un'altra funzione importante di queste istituzioni è quella di promuovere la produzione di film autenticamente sovietici, che esprimano i valori della cultura e dello stato da prendere come riferimento al posto degli ideali provenienti dall'estero. Di conseguenza si verifica un forte incremento della produzione di film nazionali, soprattutto intorno all'inizio degli anni Trenta. Come afferma Voronova, "verso il 1930 i film sovietici coprivano già il 50% della richiesta del mercato cinematografico russo"³⁷, pertanto questo "è considerato *il secolo d'oro* del cinema nazionale"³⁸.

In questi decenni, soprattutto negli anni Venti, come già accennato, nascono le prime sperimentazioni nel campo del cinema, si assiste a una ricerca di nuovi metodi espressivi e si manifesta uno spirito di innovazione, come afferma Rostislav Nikolaevič Jurenev nel suo studio sul cinema sovietico³⁹. In questo momento si sperimenta, si cerca il nuovo, mentre il cinema migliora le sue potenzialità tecniche e i suoi mezzi espressivi. Come sostiene il regista Grigorij Kozincev nell'opera *Glubokij ekran*, nei film degli anni Venti vengono poste le basi dell'arte del cinema; i giovani cineasti vogliono educare,

³⁵ «кинематограф призван был сыграть решающую роль в формировании нового, коммунистического миропонимания у граждан молодого государства. [...] Сразу после октябрьской революции советское правительство берёт бразды правления кинематографией в свои руки. Уже в ноябре 1917 года [...] в Петрограде создаётся киноотдел, а в начале 1918 года – Кинокомитет. Задачей комитета являлось управление всеми делами кинематографии», О. В. Воронова, «Советское кино», p. 8.

³⁶ Secondo quanto riportato da O. V. Voronova, «Советское кино», pp. 16-20: Questi organi avevano il compito di controllare tutte le attività inerenti alla cinematografia. Il *Goskino* (Gosudarstvennyj Komitet po kinematografii) viene fondato nel 1922 ed è legato al tentativo del governo di assumere il monopolio del noleggio e dell'import-export sui film, che ha avuto scarso successo. Nel 1922 il reparto di Pietrogrado fu convertito nell'organo *Sevzapkino* (Severo-zapadnyj kinoupravlenie), che per primo ha contatti con le industrie straniere. Nel 1925 viene fondata la società azionaria *Sovkino* (Vserossijskoe fotokinetografičeskoe akcionernoje obščestvo sovetskoe kino) che riunisce tutti gli organi e con cui lo stato afferma definitivamente il monopolio in ambito cinematografico. Aveva il compito di incrementare lo sviluppo di un cinema autenticamente russo e impiegare questa nuova arte a fini di propaganda.

³⁷ «к 1930 году советские фильмы уже покрывали 50% потребности российского кинорынка», Ivi, p. 72.

³⁸ «считается *золотым веком* отечественного кинематографа», *Eadem*.

³⁹ Р. Юренев, *Краткая история советского кино. Выпуск первый*, Москва, Знание, 1967, p. 52.

divertire non gli sembra un'attività degna. Così il cinema sovietico diviene la più importante delle arti⁴⁰. Di conseguenza in questo momento, come sottolinea anche Nikolaj Alekseevič Lebedev, il cinema si afferma finalmente come arte ed aumenta vertiginosamente la produzione di nuovi film; è proprio il periodo tra il 1926 e il 1930 che viene considerato come la fioritura del cinema muto sovietico⁴¹. Le sperimentazioni sono fortemente promosse dai cosiddetti innovatori; questo gruppo si contrappone a quello dei tradizionalisti, che auspicano invece un mantenimento delle prime forme di illustrazione cinematografica. Gli innovatori percepiscono lo spirito dell'epoca e tentano di rappresentare la rivoluzione nelle loro pellicole, inoltre risentono del clima di cambiamento e sperimentano nuovi metodi di rappresentazione sullo schermo. Infatti, come afferma Blejman in un articolo pubblicato nella miscellanea *Iz istorii Lenfil'ma*, gli innovatori “cercavano di incarnare l'immagine della realtà rivoluzionaria nelle nuove forme di figuratività artistica [...] formarono una nuova scuola cinematografica, la nuova corrente artistica rivoluzionaria”⁴². Basti ricordare i registi Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin e Aleksandr Dovženko che creano nuove teorie del concetto di montaggio e lo interpretano come strumento metaforico, non più come un semplice espediente per collegare le inquadrature tra loro, facendone ampio uso nelle loro pellicole. Ne è l'esempio il film *Mat'* (*La madre*) di Pudovkin che mette in scena il famoso romanzo di Maksim Gor'kij interpretando la tematica rivoluzionaria di questi anni: viene rappresentata la folla in rivolta in modo metaforico, ovvero mostrando nell'inquadratura un fiume in piena. Fanno parte di questi innovatori anche i registi Gregorij Kozincev e Leonid Trauberg, che fondano la *FEKS* (“Fabbrica dell'attore eccentrico”), di cui ci occuperemo in modo approfondito in seguito.

Le teorie sul montaggio saranno ampliate ed approfondite dalla figura di Sergej Ejzenštejn, maggior interprete delle innovazioni e sperimentazioni degli anni Venti. Egli utilizza il montaggio come metodo per enfatizzare l'aspetto semantico di un'intera sequenza di inquadrature, il cui obiettivo è provocare delle reazioni emotive negli spettatori (il cosiddetto “montaggio delle attrazioni”). Generalmente le scene sono

⁴⁰ Г. Козинцев, *Глубокий экран*, Москва, Искусство, 1971, p. 182.

⁴¹ Н. А. Лебедев, *Очерк истории кино СССР. Немое кино*, Москва, Искусство, 1965, pp. 259-260.

⁴² «стремились воплотить образ революционной действительности в новых формах художественной образности [...] сформировали новую кинематографическую школу, новое революционное творческое направление», М. Блейман, *Противоречия развития // Из истории Ленфильма*. Статьи, воспоминания, документы. 1920-е годы. Выпуск 2, сб. ст., Ленинград, Искусство, 1970, p. 8.

montate in modo “naturale”, ovvero in modo tale che lo spettatore non si accorga della presenza del montaggio, come se la cinepresa seguisse il movimento regolare e naturale della vista umana e mostrasse ciò che è più consono vedere in quel momento: ad esempio se sentiamo un personaggio parlare ci aspettiamo di vedere il suo volto nell'inquadratura. Ma con Ejzenštejn il montaggio assume il significato opposto, diventa il protagonista e non è più “invisibile”; è uno strumento per far riflettere su ciò che si vede e per esprimere significati metaforici e analogie. Lo si può vedere con chiarezza nella sua prima pellicola *Stačka (Lo sciopero)*, dove rappresenta la tematica della lotta di classe e, come sottolineano Nikolaj Lebedev e Elizaveta Smirnova nella miscellanea *Kratkaja istorija sovetskogo kino*, cerca di “costruire il film con il metodo del *montaggio delle attrazioni*, quindi non sulla base di un soggetto elaborato drammaturgicamente, ma come una catena di episodi isolati e tinti emozionalmente, legati tra loro solo dall'unità di un compito tematico”⁴³. Il tema collega quindi questi episodi separati, che non vengono rappresentati dall'evolversi di un soggetto sviluppato in modo drammaturgico, ma che hanno il compito di produrre un effetto emotivo nello spettatore. Ejzenštejn elabora molte teorie, concentrandosi soprattutto sul montaggio, divenendo una figura di primaria importanza del cinema sovietico ed internazionale. Egli esprime in pieno lo spirito di innovazione e sperimentazione che caratterizza l'ambito cinematografico in questi anni, portando al massimo sviluppo le capacità tecniche ed espressive del cinema. Le sue teorie influenzano anche i registi Kozincev e Trauberg, che le adotteranno nelle loro pellicole, facendole proprie e adattandole al loro stile.

1.2.1 – Il nuovo codice visuale e i formalisti

In questo momento storico si desidera quindi una rottura col passato e si aspira a nuovi ideali, che si ripercuotono su tutta la concezione dell'arte e della cultura. Il principio che sta alla base di queste innovazioni è la ricerca di *novoe zrenie*, ovvero di una “nuova vista”: con la nascita del cinema e della fotografia la vista assume un ruolo primario nelle arti e nella cultura, e le nuove immagini riflettono l'importanza dello sguardo e dell'arte rappresentativa. Per “nuova vista” si intende anche un nuovo “modo di vedere”: in seguito

⁴³ «строить фильм методом *монтажа аттракционов*, то есть не на основе драматургически разработанного сюжета, а как цепь отдельных, эмоционально окрашенных эпизодов, связанных между собой лишь единством тематического задания», Н. А. Лебедев – Е. М. Смирнова, *Борьба за новые пути* // Краткая история советского кино, сб. ст., Москва, Искусство, 1969, p. 122.

alla rivoluzione e ai cambiamenti storici e culturali si cerca di guardare al mondo in modo diverso, in modo nuovo, per poter interpretare la realtà attorno a sé e gli avvenimenti che accadono. Negli anni Venti si sperimenta e Kozincev sottolinea che “la nuova vista si scrutava nella rivoluzione”⁴⁴; il nuovo sguardo sulla società, la nuova interpretazione della realtà sono incarnati perfettamente dagli ideali rivoluzionari. Questo concetto di “nuova vista”, di cambiamento e novità si diffonde anche nell’arte, dando vita alle avanguardie. Ricordiamo ad esempio in ambito pittorico il Cubismo e il Futurismo, le cui innovazioni si ripercuotono anche sulle sperimentazioni musicali, mentre in ambito letterario assume un ruolo di primaria importanza il Simbolismo. Come afferma Elena Gennadijevna Trubeckova nell’articolo “Novoe zrenie”, “vedere il mondo in modo nuovo, depurato dall’abituale automatismo di percezione attraverso lo sguardo, è diventato obiettivo comune e contemporaneamente oggetto delle aspre discussioni dei rappresentanti delle differenti correnti del modernismo e dell’avanguardia dell’inizio del XX secolo”⁴⁵. Ciò significa che le varie correnti artistiche cercano di interpretare la realtà in modo completamente nuovo, liberandosi dai meccanismi abituali di percezione, quindi andando oltre la semplice vista. Queste concezioni sono state adottate in particolar modo dai rappresentanti del Formalismo. La scuola formalista, nata intorno al 1915 e rimasta attiva fino agli anni Trenta, vede come principali esponenti Boris Michajlovič Ejchenbaum, Viktor Borisovič Šklovskij e Jurij Nikolaevič Tynjanov, i quali propongono nuove teorie per l’interpretazione e la critica delle opere letterarie, soffermandosi sugli aspetti formali e linguistici piuttosto che su quelli contenutistici. Grazie ai formalisti emerge il problema del rapporto tra forma visiva e parola, quindi tra cinema e letteratura, che genera gli studi inerenti alla sceneggiatura e all’adattamento cinematografico. Hanno apportato un grande contributo a questa branca disciplinare: ricordiamo ad esempio l’opera *Poetika kino* di Ejchenbaum, *Ob osnovach kino* di Tynjanov e *Poezija i proza v kinematografii* di Šklovskij⁴⁶. Il nuovo metodo artistico che propongono è quello dello straniamento (in russo *ostranenie*): bisogna estraniarsi dall’abituale meccanismo di

⁴⁴ «новое зрение вглядывалось в революцию», Г. Козинцев, *Глубокий экран*, p. 182.

⁴⁵ «увидеть мир по-новому – очищенным от привычного автоматизма восприятия взглядом – стало общей целью и одновременно предметом острых дискуссий представителей разных направлений модернизма и авангарда начала XX века», Е. Г. Трубецкова, «Новое зрение»: визуальные коды русского формализма // «Известия Саратовского Университета. Новая серия. Сер.: Филология. Журналистика», Вып. 3, 2012, p. 39. D’ora in avanti, quando riporteremo il testo originale dell’opera, lo citeremo direttamente indicando tra parentesi la sigla “Трубецкова” e il numero di pagina.

⁴⁶ Edizione italiana: *I formalisti russi nel cinema*, ed. Pietro Montani, Udine, Mimesis, 2019.

percezione della realtà, per iniziare a comprenderla in modo diverso e per poter considerare un oggetto comune come prodotto artistico. Secondo quanto afferma Trubeckova, “V. Šklovskij definisce obiettivo dell'arte la creazione di una speciale percezione dell'oggetto, ‘dare una sensazione delle cose come visione (*videnie*) e non come riconoscimento (*uznavanie*)”⁴⁷. Quindi il riconoscimento dell’oggetto, ovvero la sua percezione come oggetto della quotidianità, il suo inserimento in categorie predefinite, deve venire meno, per poter attuare uno “straniamento”, uscendo dalla consueta percezione per attivarne una completamente nuova: “Šklovskij definiva «lo straniamento» come ‘artificio [...] che aumenta la difficoltà e la durata della percezione’”, prosegue Trubeckova citando Šklovskij⁴⁸. Lo studio di questa ricercatrice illustra come Šklovskij ritenga necessaria una nuova visione della realtà: egli utilizza il termine “visione” (*videnie*) non solo come sinonimo di “percezione” (*vosprijatie*), ma soprattutto di “vista” (*zrenie*) e lo contrappone al termine “riconoscimento” (*uznavanie*); l’attenzione disturba l’abituale rapporto con le cose, ovvero il loro inserimento automatico nel contesto dei legami causa-effetto, perciò bisogna guardare le cose in modo diverso, in tutta la loro unicità e stranezza per coglierne il valore artistico⁴⁹. Questo metodo dello straniamento si manifesta, oltre che nella letteratura (basti pensare all’esempio di Tolstoj, che ne faceva ampio uso già nei decenni precedenti), anche nel cinema; esso (insieme alla fotografia) offre, come afferma Trubeckova, “La possibilità [...] di dare una visione «estraniata» dell’oggetto”⁵⁰; infatti l’inquadratura, l’illuminazione e la prospettiva usate per riprendere un oggetto possono modificarne l’aspetto e attribuirgli valore artistico. Pertanto la nuova arte incarna appieno i principi e le teorie espresse dalla scuola formalista e dalle avanguardie dell’inizio del secolo. Di conseguenza i formalisti si interessano ampiamente ai metodi espressivi del cinema, analizzando le nuove potenzialità espressive del montaggio, dell’inquadratura e della prospettiva. In particolare, Tynjanov, nella sua opera *Ob osnovach kino* approfondisce queste tematiche, ma parla anche di illuminazione, musica, e del primo piano, ponendo particolare enfasi

⁴⁷ «В. Шкловский называет целью искусства создание особого восприятия предмета – «дать ощущение вещи как видение его, а не как узнавание», (Трубецкова, р. 40), citando В. Шкловский, *Искусство как приём* // В. Шкловский, *Гамбургский счёт*, р. 63.

⁴⁸ ««Остранение» Шкловский определял как «приём [...] увеличивающий трудность и долготу восприятия», *Eadem*, citando В. Шкловский, *Воскрешение слова* // В. Шкловский, *Гамбургский счёт* р. 41.

⁴⁹ *Eadem*.

⁵⁰ «Возможность [...] давать «остранённое» видение предмета», *Ivi*, р. 41.

sulla bidimensionalità e sull'assenza di colore (caratteristica ancora presente nel cinema degli anni Venti). Esse sono considerate la "povertà" del cinema, mentre Tynjanov le reputa la sua ricchezza, ovvero sostiene che siano mezzi artistici: la bidimensionalità crea simultaneità e rende possibile l'effetto della dissolvenza (quindi un legame tra inquadrature); come sostiene infatti nella sua opera "la bidimensionalità [...] si rivela nell'arte del cinema come principio strutturale positivo di *simultaneità*, [...] in base a cui ricevono un'interpretazione del tutto nuova il gesto e il movimento"⁵¹. Mentre l'assenza di colore fa in modo che l'attenzione ricada su altri particolari e accentua così i rapporti metaforici e semantici prodotti dall'unione di prospettive diverse: "l'assenza di colore del cinema gli permette di offrire [...] un confronto semantico delle dimensioni, la terribile divergenza delle prospettive. [...] Il colore naturale cancellerebbe qui l'impostazione principale: il rapporto semantico con la dimensione. Il primo piano, che mette in rilievo l'oggetto rispetto al rapporto temporale e spaziale con gli oggetti, con il colore naturale perderebbe il suo significato"⁵². L'assenza di colore evidenzia questi legami semantici e significati metaforici che scaturiscono dall'unione delle inquadrature. Si può concludere quindi, come afferma Tynjanov, che "La povertà del cinema [...] è la sua essenza strutturale"⁵³, tenendo conto dell'evoluzione tecnica del cinema degli anni Venti. Tynjanov approfondisce anche il tema della prospettiva e dell'illuminazione: esse trasformano stilisticamente il mondo visibile, gli oggetti e le persone inquadrati divengono segni artistici; questi strumenti creano rapporti semantici e concentrano l'attenzione sull'associazione di dettagli, andando a comporre l'inquadratura⁵⁴. Per quanto riguarda il montaggio, egli afferma che nel cinema "primitivo" sia solo un mezzo per il collegamento tra inquadrature e di spiegazione delle situazioni fabulistiche, un mezzo invisibile, celato, ma che nel nuovo cinema diventi uno dei punti chiave, concreto e tangibile. Con il montaggio le inquadrature non si sviluppano in una struttura progressiva, in ordine costante, ma si "scambiano"; lo scambio sarebbe proprio la base

⁵¹ «плоскостность [...] сказывается в искусстве кино положительным конструктивным принципом *симультианности*, [...] на основе которой получают совершенно новое толкование жест и движение», Ю. Н. Тынянов, *Об основах кино // Поэтика. История литературы. Кино*, Москва, Наука, 1977, p. 328.

⁵² «бескрасочность кино позволяет ему давать [...] смысловое сопоставление величин, чудовищное несоответствие перспектив. [...] Натуральная окраска стирала бы здесь основную установку — смысловое отношение к величине. Крупный план, выделяющий предмет из пространственного и временного соотношения предметов, — при натуральной окраске терял бы свой смысл», Ivi, p. 329.

⁵³ «Бедность кино [...] — его конструктивная сущность», Ivi, p. 328.

⁵⁴ Ivi, p. 331.

del montaggio. Egli effettua un paragone tra il cinema e la letteratura: le inquadrature si scambiano tra loro come un verso si scambia con un altro, in un punto preciso⁵⁵. Anche Šklovskij si interessa molto al montaggio, definendolo “un nuovo metodo di comprensione del mondo. Il cinema per mostrare il mondo, [...] deve montare, perché lo stesso pensiero dell’uomo è montaggio e non solo rappresentazione”⁵⁶. Egli vi attribuisce quindi grande importanza, associandolo alla stessa percezione umana del mondo.

Queste concezioni sul cinema riportate dai formalisti e in particolar modo da Tynjanov sono essenziali per capire il contesto culturale del periodo analizzato. La prospettiva nel cinema trasforma il mondo visibile e permette di vedere le cose da un altro punto di vista, attraverso la “nuova vista” dell’epoca. Per questo motivo il cinema diventa una delle arti che più incarnano i valori di questo momento storico, perché esso consente di vedere le cose attraverso il nuovo sguardo, consente di “creare una nuova visione della cosa”⁵⁷. A sua volta naturalmente il contesto storico ci permette di capire i fattori che influenzano il lavoro di questi critici, di capire perché si interessano molto alla nuova arte e vi dedicano numerosi studi. La volontà di incarnare lo spirito dell’epoca influenza gli interessi e la poetica di questi studiosi, dando maggior rilievo agli strumenti propri dell’arte visiva. Trubeckova sostiene che il contesto visuale del tempo (pittura d’avanguardia, cinema), influisca sugli approcci all’analisi del testo artistico dei formalisti e afferma: “I codici visuali della teoria formalista, il rapporto del «nuovo sguardo» con la nuova interpretazione dei rapporti causa-effetto, con le prospettive frammentate, [...] diventano in modo nuovo attuali nella situazione culturale contemporanea, orientata ai media ottici”⁵⁸. Il nuovo contesto “visuale” ha ripercussioni anche sulla prosa di questi critici e autori, che iniziano a impiegare espedienti cinematografici all’interno dei testi. Tra questi ricordiamo, ad esempio, il cambio di prospettiva, il focus sui dettagli o sul primo piano dei personaggi, l’assunzione del punto di vista dell’eroe e la descrizione degli ambienti che ricorda le indicazioni di scena contenute nei testi delle sceneggiature. Come ricorda Vitalij Nikolaevič Ždan nell’introduzione della miscellanea *Kratkaja istorija*

⁵⁵ Ю. Н. Тынянов, *Об основах кино*, p. 338.

⁵⁶ «новым способом понимания мира. Кино для того, чтобы показать мир, [...] должно монтировать, потому что само мышление человека – это монтаж, а не только отражение», (Трубецкова, p. 41), citando В. Шкловский, *О Дзиге Вертове*, pp. 83, 85.

⁵⁷ «создать новое видение вещи», Ivi, p. 42.

⁵⁸ «Визуальные коды формалистской теории, связь «нового зрения» с переосмыслением причинно-следственных отношений, фрагментированными ракурсами, [...] становятся по-новому актуальными в современной культурной ситуации, ориентированной на оптические медиа», *Eadem*.

sovetskogo kino, “la letteratura contemporanea porta in sé impronte dirette di questa influenza. Le composizioni letterarie ricordano spesso una successione di primi piani, di scene di massa, un montaggio di episodi”⁵⁹. Come afferma Diana Andreevna Matveeva in un articolo che tratta delle teorie di Tynjanov, nella sua prosa si percepisce un principio di “visualità”: la stilistica dei testi ricorda una sceneggiatura, vengono fissate pose e gesti dei personaggi e l’attenzione del lettore viene indirizzata su ogni dettaglio separatamente, come uno scambio di inquadrature che si susseguono; il suo metodo di composizione ricorda i principi del montaggio e la struttura frammentaria del testo (con brevi frasi e continui rimandi a capo) costringe lo sguardo del lettore a spostarsi da una riga all’altra come il movimento di una cinepresa, che si sposta continuamente da un oggetto all’altro⁶⁰. L’influenza del cinema nella prosa è dunque molto forte e possiamo concludere che il principio della “nuova vista” abbia inciso sulle creazioni artistiche di numerosi autori dell’inizio del secolo scorso, causando la presenza di tratti e caratteristiche “visive” anche all’interno di testi letterari. La nuova poetica che viene a delinearsi in questo momento si può quindi definire “visuale”: come afferma Trubeckova “nei lavori dei formalisti degli anni Venti si possono vedere fonti di ricerca di una poetica visuale del testo artistico”⁶¹. Come affermano Jurij Lotman e Jurij Civ’jan, grandi interpreti della poetica del cinema e di Tynjanov, “il cinema per OPOJAZ non è solo un poligono per il controllo delle posizioni teoriche; [...] il cinema funge da inizio costitutivo per costruire la poetica. Nel sistema letterario di Tynjanov si incontrano definizioni [...], che si appellano direttamente o indirettamente all’esperienza cinematografica del lettore”⁶². È evidente pertanto la compenetrazione tra cinema e letteratura all’inizio del XX secolo.

Concludendo, i formalisti sono tra i maggiori interpreti dello spirito di quest’epoca, approfondendo tematiche relative alla poetica del cinema e alla sua

⁵⁹ «современная литература несёт на себе непосредственный отпечаток этого влияния. Литературные композиции часто напоминают чередование крупных планов, массовых сцен, монтаж эпизодов», В. Н. Ждан, *Искусство кино и советская кинематографическая школа* // Краткая история советского кино, р. 20.

⁶⁰ Д. А. Матвеева, *Влияние философии А. Бергсона на теоретические и художественные установки Ю. Тынянова* // «Вестник Томского государственного университета», Вып. 378, 2014, pp. 31-33.

⁶¹ «в работах формалистов 1920-х гг. можно видеть истоки исследования визуальной поэтики художественного текста», (Трубецкова, р. 42).

⁶² «кинематограф для ОПОЯЗа оказывается не только полигоном для проверки теоретических положений; [...] кино выступает в роли как бы формообразующего начала для построения поэтики. В литературоведческом аппарате Тынянова встречаются определения [...], которые прямо или косвенно апеллируют к кинематографическому опыту читателя», Ю. Лотман – Ю. Цивьян, *SVD: жанр мелодрамы и история* // Тыняновский сборник. Первые тыняновские чтения, Рига, Зинатне, 1984, р. 46.

interazione con la letteratura; inoltre, essi interpretano appieno il principio del “nuovo sguardo” sulla realtà circostante, che si riflette nelle loro creazioni attraverso espedienti visivi e figurativi. Nello specifico, Tynjanov, di cui ci occuperemo in modo approfondito, manifesta un grande interesse per la nuova arte cinematografica e per le sue potenzialità, arrivando ad analizzare numerosi temi ad esso correlati all’interno della sua opera. Questo suo interesse lo porta a dedicarsi alla stesura di sceneggiature, divenendo così una figura di primaria importanza anche nel campo dell’industria cinematografica oltre che letteraria, apportando contributi importanti ad opere di notevole valore artistico.

1.3 – Tynjanov e FEKS (Kozincev e Trauberg): il progetto di *Šinel’*

Tynjanov si occupa della stesura di alcune sceneggiature, in collaborazione con i registi Kozincev e Trauberg, i massimi esponenti e fondatori della *FEKS (Fabrika ekscentričeskogo aktëra)*, ovvero la “Fabbrica dell’attore eccentrico”, un importante studio e laboratorio cinematografico fondato all’inizio degli anni Venti e rimasto attivo fino al 1926. Ad esso collaborano alcuni tra i più importanti sceneggiatori, operatori, attori e scenografi del cinema sovietico. Come riportato nell’opera *Istorija otečestvennogo kino*, “negli anni del cinema muto sovietico negli studi cinematografici esistevano gruppi artistici o, come li chiamavano allora, *masterskie*. Persone delle più diverse professioni – registi, attori, operatori – si riunivano”⁶³. L’origine di questa organizzazione va attribuita alla collaborazione dei due registi, che si incontrano a Pietrogrado all’inizio del secolo assieme al critico G. K. Kryžickij: “la prima riunione generale [...] il 5 dicembre 1921 è stata dichiarata l’inizio della storia dei *FEKS*”⁶⁴. Si unisce poi al gruppo anche il regista teatrale Sergej Iosifovič Jutkevič e una serie di attori, tra cui Elena Aleksandrovna Kuz’mina, Sergej Apollinarievič Gerasimov, Andrej Andreevič Kostričkin, e collaboratori come l’artista Evgenij Evgen’evič Enej e l’operatore Andrej Nikolaevič Moskvina, che saranno una presenza costante nei progetti di questo studio. Inizialmente si dedicano al teatro, debuttando nel 1922 con la messa in scena di *Ženit’ba*, adattamento dell’omonima opera di Gogol’. Dopo alcuni spettacoli teatrali iniziano ad interessarsi al cinema, dirigendo opere di notevole valore artistico. È

⁶³ «в годы советского немого кино на киностудиях существовали творческие группы, или, как их тогда называли, *мастерские*. Люди самых разных профессий – режиссёры, актёры, операторы, объединялись», *История отечественного кино*, сб. ст., Москва, Прогресс-Традиция, 2005, p. 185.

⁶⁴ «первое общее собрание [...] 5 декабря 1921 года было объявлено началом истории ФЭКСа», *Ibidem*.

nel 1924 che iniziano la loro attività nel cinema, entrando a far parte dell'organizzazione *Sevzapkino*.

I *FEKS* vengono ricordati per aver stilato il manifesto “Eccentrismo” (*Ekscentrizm*), ovvero una dichiarazione che esprime le loro posizioni artistiche; come ricorda infatti Lebedev nell'opera *Očerki istorii kino SSSR*, “in quella raccolta di manifesti «Eccentrismo», uscita in quello stesso anno 1922, si formò così il credo artistico *FEKS*”⁶⁵. I registi propongono una rottura con il passato, in linea con le concezioni del tempo, e un distacco estremo dalla borghesia e dal ruolo della ricchezza: il manifesto “era un sincero pathos di furiosa negazione del mondo borghese”⁶⁶, come afferma il critico Chersonskij. Egli prosegue spiegando come i *FEKS* vogliano costruire un nuovo mondo, poiché sono nati in una società di rivoluzionari-costruttori, in cui il pathos di distruzione diviene forza di creazione⁶⁷. Essi aspirano dunque alla creazione di una nuova società, di un nuovo modo di vedere; è la posizione che accomuna le avanguardie di inizio secolo. Secondo le loro teorie, l'arte è capace di “scuotere”, di “colpire” lo spettatore; Kozincev scrive “la vita ha bisogno di un'arte iperbolicamente rude, sbalorditiva, che scuote i nervi, francamente utilitaria, meccanicamente esatta, subitanea e veloce”⁶⁸. Per questo motivo si affidano a una tecnica “eccentrica”, capace di stupire e impressionare. Gli slogan contenuti nella loro dichiarazione ricordano quelli del manifesto futurista, in particolar modo, come ricorda Lebedev, il nichilismo verso l'arte del passato e lo sforzo di essere innovatori a tutti i costi⁶⁹. Sono tra i principali esponenti del gruppo degli innovatori degli anni Venti, impegnati a cercare nuove tecniche espressive e a potenziare le possibilità del cinema. Oltre alla sperimentazione essi vogliono rappresentare la nuova società, scossa dai moti rivoluzionari e radicalmente in contrapposizione con l'epoca passata. Blejman spiega come il loro lavoro sia importante per tutto lo sviluppo della cinematografia sovietica e per tutto il brusco periodo di rottura con le tradizioni e i generi canonici;

⁶⁵ «в выпущенном в том же 1922 году сборнике манифестов «Эксцентризм» так формулировалось творческое кредо ФЭКС», Н. А. Лебедев, *Очерк истории кино СССР*, p. 367. D'ora in avanti, quando riporteremo il testo originale dell'opera, lo citeremo direttamente indicando tra parentesi la sigla “Лебедев” e il numero di pagina.

⁶⁶ «был искренний пафос яростного отрицания буржуазного мира», Х. Херсонский, *Страницы юности кино. Записки критика*, Москва, Искусство, 1965, p. 118.

⁶⁷ Ivi, p. 119.

⁶⁸ «жизнь требует искусство гиперболически грубое, ошарашивающее, бьющее по нервам, откровенно утилитарное, механически точное, мгновенное, быстрое», *История отечественного кино*, p. 187, citando *Козинцев ГМ.*, собр. соч., Ленинград, Искусство, 1986, Т. 3, p. 13.

⁶⁹ Н. А. Лебедев, *Очерк истории кино СССР*, p. 368.

accomunando questi registi con gli altri esponenti di questa scuola (tra cui Ejzenštejn e Dovženko) sostiene che sia “importante stabilire gli aspetti in comune, ed essi sono prima di tutto nel fermo tentativo di creare un cinema politico, capace di raccontare i fenomeni rivoluzionari della storia e della contemporaneità, ed esso stesso di creare con strumenti rivoluzionari l’immagine di un’epoca rivoluzionaria”⁷⁰. Quindi la rivoluzione e il distacco dal passato si percepiscono, come già affermato, nei temi e nelle tecniche di questa nuova scuola. Tuttavia è importante sottolineare che essi non utilizzano il cinema come strumento di propaganda, come invece fanno molti loro contemporanei; il loro obiettivo principale è stupire e impressionare il pubblico, con il loro “eccentrismo”. Non vogliono educare gli spettatori, ma solo provocare emozioni e sorpresa, facendo uso delle nuove possibilità tecniche del cinematografo e impiegandole in modo molto meticoloso. Come ricorda Lebedev, “i *FEKS* si distraggono nettamente dai compiti educatori dell’opera artistica [...] a loro interessano solo i nuovi modi [...] di «sconvolgimento del pubblico»”⁷¹. Si servono quindi della tematica politica, ma concentrano la loro attenzione e il loro interesse in modo particolare sui nuovi espedienti cinematografici.

I quattro punti principali del loro manifesto sono: “la rappresentazione è una battuta ritmica ai nervi; l’apice è il trucco; l’autore è un inventore-fantastico; l’attore è movimento meccanizzato”⁷². Questi punti chiave racchiudono il senso di tutta la loro concezione artistica: la rappresentazione deve colpire lo spettatore, deve stupire attraverso stratagemmi e “trucchi” e l’autore, colui che stende il testo della pièce o della sceneggiatura, deve saper inventare o reinterpretare un’opera letteraria (cosa che farà in futuro Tynjanov). Per quanto riguarda l’attore è necessario ricordare che in questi anni si è diffusa la teoria innovativa della biomeccanica di Vsevolod Emil’evič Mejerchol’d (importante regista teatrale russo): secondo lui l’interpretazione si basa sulla fisicità e sui gesti, mentre la parola resta in secondo piano. L’attore deve allenarsi continuamente attraverso specifici esercizi, con un percorso educativo tecnico e rigoroso che prepara il proprio corpo alla recitazione vera e propria, la quale scaturisce solo in un secondo

⁷⁰ «важно установить общность, а она прежде всего в неуклонном стремлении создать политический кинематограф, способный рассказать о поворотных явлениях истории и современности и тем самым создать революционными средствами образ революционной эпохи», (Блейман, р. 113).

⁷¹ «ФЭКС начисто отвлекается от воспитательных задач художественного творчества [...] интересуют только новые способы [...] «потрясения» публики», (Лебедев, р. 369).

⁷² «представление – ритмическое битьё по нервам; высшая точка – трюк; автор – изобретатель-выдумщик; актёр – механизированное движение», Ivi, р. 368.

momento. Le concezioni dei *FEKS* scaturiscono pertanto da queste teorie innovative; i registi si dimostrano molto interessati alla tematica del gesto e della disciplina istruendo le équipes con cui collaborano. Come ricorda Vladimir Vladimirovič Nedobrovo nell'articolo "Iz knigi «FEKS»", gli attori devono allenarsi e praticare una serie di attività per imparare ad esprimere e a coordinare i gesti e la mimica, come l'acrobatica, per migliorare la destrezza, il ballo contemporaneo per acquisire il senso del ritmo e anche la boxe. Viene dato loro un compito predefinito e specifico, in anticipo vengono spiegati i movimenti che devono eseguire: esiste un'impostazione predefinita per l'inquadratura e i gesti non devono essere vaghi e veloci, ma precisi ed espressivi (per questo "meccanizzati"). Apprendono la mimica dei vari generi, quali commedia, melodramma e poliziesco, imparando i gesti tipici⁷³. È importante sottolineare questa caratteristica del loro studio, ovvero la continua istruzione degli attori e del personale, attraverso lezioni e letture delle opere. Essi stessi assistono a lezioni e a loro volta le impartiscono; questo dimostra la costanza e l'impegno che dedicano alla loro attività.

Veniamo ora al significato specifico del termine "eccentrismo" (*ekscentrizm*). La visione dei *FEKS* si sposa alla perfezione con le teorie dei formalisti, in quanto sostengono che sia necessario eliminare l'automatizzazione del nostro sguardo nei confronti della realtà circostante, per iniziare a vedere le cose in modo nuovo. La costante percezione degli oggetti nel medesimo contesto, produce sempre le stesse associazioni; mentre i *FEKS* cercano proprio di creare nuove associazioni, di estrarre l'oggetto dalla realtà e attribuirgli un nuovo significato. Essi cercano quindi di "estranarlo", di darne una visione nuova. Come afferma Nedobrovo, "l'artificio dello straniamento per i *FEKS* consiste nel fatto che un oggetto si sposti dagli oggetti che lo circondano. L'oggetto si estrae dal suo abituale contesto e prende posto in un altro ambiente. [...] Cambiano [...] i rapporti di un oggetto con altri oggetti"⁷⁴. È quello che succede nei loro film, quando alcuni oggetti di vita quotidiana assumono forme irreali, ad esempio vengono ingranditi o rimpiccioliti, affinché esprimano un significato metaforico o celato, e producano nuove associazioni semantiche. Quindi, prosegue Nedobrovo, "il significato del metodo eccentrico dei *FEKS* sta nella rimozione delle cose e dei concetti dall'automatismo. I

⁷³ В. Недоброво, *Из книги «ФЭКС» // Из истории Ленфильма*. Вып. 2, pp. 35-36.

⁷⁴ «приём остранения у фэксов состоит в том, что вещь подаётся отдельно от предметов, которые её окружают. Вещь вынимается из привычного ей контекста и помещается в другую среду. [...] Меняются [...] взаимоотношения предмета с другими предметами», Ivi, pp. 33, 34.

FEKS cercano di dare una sensazione della cosa attraverso la visione, e non attraverso il riconoscimento⁷⁵. Il riconoscimento dell'oggetto non è più importante, bisogna uscire dai confini dell'automatizzazione del pensiero e affidarsi a nuove associazioni e significati.

Queste teorie si conciliano dunque con quelle dei formalisti, che condividono i concetti di “nuova vista” e straniamento. Inoltre, secondo gli esponenti del formalismo “il contenuto [...] è in secondo piano, la cosa più importante è la forma. La forma e solo la forma, ecco la legge dell'arte”⁷⁶. Questo principio si trova in accordo con la costante ricerca dei registi di nuove tecniche di espressione cinematografica, e con la valorizzazione dell'aspetto tecnico-formale su quello contenutistico. I *FEKS* iniziano a collaborare sistematicamente con alcuni esponenti della scuola formalista, tra cui Tynjanov e Šklovskij. I critici si dedicano alla stesura di sceneggiature, in quanto professionisti nel campo letterario e interessati alla nuova arte del cinema, capace di esprimere pienamente gli ideali della nuova epoca. In particolare, Tynjanov esprime le sue idee riguardo alle posizioni artistiche della scuola, cercando di definirne la poetica e l'espressione “eccentricismo”. In un articolo contenuto nella miscellanea *Poetika. Istorija literatury. Kino* egli afferma che “in esso è c'è la parola «esperimento»”⁷⁷, evidenziando lo spirito di innovazione e sperimentazione di questi registi. Come affermato in precedenza, il genere della sceneggiatura ha subito molti cambiamenti divenendo un testo sempre più complesso. Molti registi iniziano ad affidarsi a sceneggiatori, a figure che abbiano dimestichezza con i testi e le forme letterarie, che siano capaci di comporre un soggetto, di caratterizzare i personaggi ed esporre i loro sentimenti. Perciò molti registi preferiscono affidarsi a sceneggiatori e, come afferma Lebedev, “dato che la sceneggiatura era il progetto del film in una esposizione verbale, era naturale aspettarsela prima di tutto da un artista della parola, uno scrittore. Durante gli anni Venti le organizzazioni cinematografiche e i registi hanno fatto enormi sforzi nell'attirare scrittori

⁷⁵ «смысл эксцентрического приёма фэксов – в выведении вещей и понятий автоматизма. Фэксы стремятся дать ощущение вещи через видение, а не через узнавание», В. Недоброво, *Из книги «ФЭКС»*, p. 33.

⁷⁶ «содержание [...] второстепенно, главное – форма. Форма и только форма – вот закон искусства», (Лебедев, p. 376).

⁷⁷ «в нём есть слово «эксперимент»», Ю. Н. Тынянов, *О фэксах // Поэтика. История литературы. Кино*, p. 346.

a lavorare nel cinema. Decine di drammaturghi, prosatori e poeti provano le loro forze nel campo della sceneggiatura⁷⁸.

Dalla collaborazione dei *FEKS* con Tynjanov nasce il progetto di *Šinel'*, un film girato nel 1926 che si ispira all'omonimo racconto di Nikolaj Vasil'evič Gogol'. È una tra le opere di maggior interesse a cui si è dedicato il critico formalista Tynjanov nell'ambito degli studi sul cinema, e uno degli adattamenti cinematografici più celebri degli anni Venti, un esempio della poetica e dello stile di questo periodo. Tynjanov si occupa della sceneggiatura, reinterpretando la fonte letteraria originale e adattandola ai canoni artistici del cinema. Per i *FEKS* questa pellicola rappresenta una fase di transizione, determina il distacco dal metodo "eccentrico" più radicale, a favore di toni più cupi e grotteschi, che si ispirano all'espressionismo tedesco. Questo cambiamento si presenta come un'evoluzione del metodo "eccentrico" stesso e non come un suo totale abbandono. Blejman afferma che "l'eccentrismo immotivato si trasforma in «Šinel'» in grottesco, in fantasmagoria⁷⁹; da una ricerca di stupore, di "trucchi" ed effetti, si approda a uno stile che cerca di attribuire un significato a tali tecniche, che utilizza gli effetti per accentuare un significato e non solo per sbalordire. Uno stile che condensa toni più cupi, che mostra una realtà che si deforma agli occhi del protagonista, con un'atmosfera irreale, di stranezza e sproporzione. È uno stile che richiama gli accenti espressionistici e che, pur traendone ispirazione, si differenzia da esso; Trauberg stesso spiega come nel film sia presente l'«eccentrismo», il comico e il mostruoso e poi afferma ««Šinel'» l'abbiamo generata anche dall'espressionismo tedesco. [...] Ma il tema della pazzia non c'è nel film. La passione del protagonista è presa da Gogol', e in Gogol' persino «Zapiski sumasšedšego» sono realismo⁸⁰. Quindi è uno stile che richiama i metodi espressionistici di rappresentazione della realtà ma che se ne distanzia per quanto riguarda i contenuti e i temi affrontati.

⁷⁸ «поскольку сценарий являлся проектом фильма в словесном изложении, естественно было ждать его прежде всего от художника слова, писателя. И на протяжении двадцатых годов киноорганизациями и режиссёрами прилагаются огромные усилия по привлечению писателей к работе в кино. Десятки драматургов, прозаиков, поэтов пробуют свои силы на сценарном поприще», (Лебедев, р. 293).

⁷⁹ «немотивированная эксцентрика превращается в «Шинели» в гротеск, в фантазмагорию», (Блейман, р. 111).

⁸⁰ ««Шинели» выводили и из немецкого экспрессионизма. [...] Но темы безумия в фильме нет. Одержимость героя – из Гоголя, у Гоголя даже «Записки сумасшедшего» – реализм», Л. Трауберг, *Фильм начинается...* // Леонид Трауберг, *Избранные произведения в 2-х томах. Первый том*, сб. ст., Москва, Искусство, 1988, р. 250.

L'obiettivo principale di questo progetto è rappresentare lo stile di Gogol' con i mezzi propri dell'arte cinematografica. L'idea principale non è quella di mostrare passo per passo ciò che avviene nell'opera originale, ma adattarla ai canoni di un'altra forma artistica. Come spiegato nei paragrafi precedenti, un adattamento cinematografico richiede determinati passaggi e l'attenzione a elementi fondamentali, quali ad esempio lo stile dell'autore, l'effetto sul lettore-spettatore e la fedeltà al contenuto originale. Nel progetto di *Šinel'* gioca un ruolo fondamentale lo stile, perché l'intenzione primaria degli autori è proprio quella di comunicare e trasferire lo stile di Gogol' sullo schermo. Ciò comporta delle modifiche sul piano strutturale, in quanto Tynjanov condensa in realtà più racconti di Gogol' in un'unica storia: questo contribuisce a rendere l'effetto dello stile del grande prosatore dell'Ottocento. È come se gli autori, in particolare Tynjanov poiché ha steso la sceneggiatura, avessero voluto raccontare e mostrare tutti i racconti della raccolta *Peterburgskie povesti*⁸¹ in un'unica storia, tutto il senso dei racconti di Gogol' in una sola vicenda e un unico personaggio; infatti, come afferma il letterato Uran Abramovič Gural'nik nell'opera *Russkaja literatura i sovetskoe kino*, il film non è fondato solo nell'anima di *Šinel'*, ma sui racconti della raccolta *Peterburgskie povesti* nella loro totalità⁸². L'obiettivo è mostrare lo stile di Gogol', che è stato interpretato dal critico formalista e trasformato in una nuova opera, capace di trasmettere l'intenzione artistica dell'autore. "L'obiettivo della pellicola era illustrare Gogol' e non fare un film sul materiale letterario. «Šinel'» è impensabile al di fuori del legame con lo stile letterario di Gogol'»⁸³, così spiega Blejman nella sua interpretazione della sceneggiatura e del film.

Tynjanov reinterpreta l'opera originale con l'approccio e i metodi propri del formalismo, attribuendo grande importanza alla forma stilistica e al linguaggio dell'autore. Utilizza soprattutto i principi di fabula e intreccio elaborati dalla scuola formalista, reinventando la fonte in un testo dalla fabula originale e capace di unire più racconti in una sola linea narrativa. "Gogol' è stato reinterpretato dallo sceneggiatore nell'animo della scuola formalista di Leningrado. [...] Alla base della «reinterpretazione»

⁸¹ Edizione italiana: N. V. Gogol', *I racconti di Pietroburgo*, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore, 2012, trad. it. di F. Pizzi.

⁸² У. А. Гуральник, *Русская литература и советское кино*, Москва, Издательство Наука, 1968, p. 148. D'ora in avanti citeremo direttamente il testo originale indicando tra parentesi la sigla "Гуральник" e il numero di pagina.

⁸³ «Задачей делавших ленту было – проиллюстрировать Гоголя, а не сделать картину на литературном материале. «Шинель» немислима вне связи с литературным стилем Гоголя», (Блейман, p. 62).

è stata posta l'interpretazione di Gogol' di B. Ejchenbaum nel suo articolo «Kak sdelana «Šinel'» Gogolja»⁸⁴, afferma Lebedev. Lo sceneggiatore si è servito ampiamente di questo saggio (che verrà approfondito nei capitoli seguenti) per interpretare l'opera originale, traendone linee guida per la stesura del suo testo. Ecco che rappresentare l'intenzione artistica è l'obiettivo prefissato di questi autori, che si sono sempre mostrati profondamente interessati ai mezzi stilistici e formali. Tynjanov, in quanto formalista, privilegia l'aspetto formale su quello contenutistico, mentre i *FEKS* vogliono utilizzare al meglio i mezzi espressivi del cinema. Per cui il contenuto è stato “sacrificato” a favore dell'aspetto formale, ovvero il contenuto dei racconti è stato in parte modificato per riuscire a trasmettere in un'unica opera la profondità del pensiero artistico di Gogol'. Come spiegato in precedenza, il contenuto dell'adattamento cinematografico subisce sempre delle modifiche, l'importante è che venga rispettato il senso principale delle vicende, affinché resti valido il principio di “fedeltà contenutistica”. Lo stile letterario di Gogol' è stato reinterpretato, grazie al “talento di reincarnazione”⁸⁵ di Tynjanov. Il critico ha effettuato una vera e propria “reincarnazione”, trasformando l'opera letteraria in una sceneggiatura che esprime pienamente lo stile letterario del grande prosatore. “Non a un ri-racconto, ma a un'espressione poetica – al tempo tutti noi aspiravamo a questo. [...] Ecco perché l'arrivo di Tynjanov alla Sevzapkino era così importante per noi. Possedeva a un grado superlativo il senso della profondità delle immagini visive. [...] È come se avesse modellato dalla moltitudine dei volumi un unico agglomerato”⁸⁶; così Kozincev spiega le capacità di Tynjanov e l'importanza del suo lavoro nella stesura della sceneggiatura. Proseguendo, afferma che per effettuare un adattamento vada riportata l'ampiezza del pensiero artistico dell'autore, non solo i personaggi e gli eventi isolati, quindi per far ciò Tynjanov unisce frammenti di diversi racconti; *Šinel'* è un mosaico di diverse opere e solo uno storico della letteratura avrebbe potuto creare un'opera simile⁸⁷.

⁸⁴ «Гоголь был переосмыслен сценаристом в духе ленинградской школы формалистов. [...] В основу «переосмысления» была положена трактовка Гоголя Б. Эйхенбаумом в его статье «Как сделана «Шинель» Гоголя», (Лебедев, р. 377).

⁸⁵ «талант перевоплощения», Г. Козинцев, *Тынянов в кино // Воспоминания о Ю. Тынянове. Портреты и встречи*, сб. ст., Москва, Советский писатель, 1983, р. 264.

⁸⁶ «Не пересказ, а поэтическое выражение – к этому тогда все мы стремились. [...] Вот почему приход Тынянова в Севзапкино был для нас так важен. Он обладал в превосходной степени чувством глубины зрительных образов. [...] Он как бы лепил из множества объёмов единый массив», Г. Козинцев, *Глубокий экран*, pp. 77, 78.

⁸⁷ Ivi, p. 80.

Lo stesso sceneggiatore scrive, nel libretto che precede il testo vero e proprio della sceneggiatura:

“Il cineracconto «Šinel’» non è una cine-illustrazione del famoso racconto di Gogol’. Illustrare la letteratura per il cinema è un compito difficile e ostile, perché il cinema ha i suoi metodi e artifici, che non corrispondono con quelli della letteratura. [...] Ecco perché davanti a noi non c’è un racconto di Gogol’, ma un cineracconto alla maniera di Gogol’, dove la fabula è complicata e il personaggio drammatizzato in quel piano, che non è presente in Gogol’, ma è come se suggerisse la maniera di Gogol’”⁸⁸.

Ciò suggerisce che lo sceneggiatore ha trasformato un’opera letteraria in un’opera cinematografica e, per far ciò, ha dovuto adattare il testo ai mezzi artistici del cinema, reinterpretando la fonte originale e creando un testo che rispecchiasse lo stile dell’autore. Per questo viene definito “cineracconto”, perché è un racconto reinterpretato attraverso i metodi espressivi dell’arte cinematografica. Egli non può limitarsi a “illustrare” una storia, a riproporla meccanicamente in un nuovo testo selezionando semplicemente gli episodi principali, ma si trova nelle condizioni di dover analizzare a fondo l’intenzione artistica che soggiace l’opera per comunicarla attraverso un nuovo testo (che subirà a sua volta una trasformazione visiva). Come sottolinea Gural’nik, “le regole della prosa, naturalmente, non si possono trasferire meccanicamente sullo schermo”⁸⁹, indicando la necessità di adattare il nuovo testo alle esigenze della tecnica cinematografica. Lo sceneggiatore deve far in modo che il nuovo testo che ne risulta sia assimilabile allo stile letterario di Gogol’, affinché abbia lo stesso effetto sugli spettatori e possa essere chiamato “adattamento”. Tutto ciò che leggiamo nel nuovo testo e vediamo sulla pellicola deve “suggerire” la maniera di Gogol’, deve ricordarla, comunicarla, deve far sembrare al lettore-spettatore di trovarsi in presenza di un’opera di questo grande scrittore, pur non essendo la fonte originale. Come riportato da Gural’nik, è evidente “il loro abbandono del tipo di film «illustrativo» e l’adozione di un nuovo metodo, che consiste nel

⁸⁸ «Киноповесть «Шинель» не является киноиллюстрацией к знаменитой повести Гоголя. Иллюстрировать литературу для кино задача трудная и неблагоприятная, так как у кино свои методы и приёмы, не совпадающие с литературными. [...] Вот почему перед нами не повесть по Гоголю, а киноповесть в манере Гоголя, где фабула осложнена, герой драматизован в том плане, которого не дано у Гоголя, но которой как бы подсказывает манера Гоголя», Ю. Тынянов, *Либретто кинофильма «Шинель» // Из истории Ленфильма. Статьи, воспоминания, документы. 1920-1930-е годы. Выпуск 3, сб. ст., Ленинград, Искусство, 1973, р. 78.*

⁸⁹ «законы прозы, разумеется, нельзя механически переносит на экран», (Гуральник, р. 130).

trasferimento «sul piano cinematografico» dei metodi stilistici principali di Gogol’⁹⁰. Proseguendo, sostiene che gli autori non abbiano cercato di drammatizzare il soggetto narrativo e nemmeno di illustrare: essi “hanno cercato e trovato concordanze dinamico-visive all’elemento narrativo. ‘Ci siamo convinti dell’idea [...] che nelle proprietà della stessa rappresentazione, nella qualità visiva delle inquadrature fosse racchiuso nel cinema qualcosa di simile all’intonazione dell’autore nella letteratura, che conferisce al racconto un tono e un carattere speciale”⁹¹, riportando le parole di Kozincev. Per questo motivo *Šinel’* si presenta come un’opera innovativa, che prende le distanze da un cinema primitivo e cerca nuovi metodi per interpretare e approfondire il legame tra cinema e letteratura. Inizialmente non viene capita da molti critici, che non riescono a cogliere la portata innovatrice e il valore artistico del lavoro effettuato da Tynjanov. Blejman stesso si trova costretto a rivedere le sue opinioni, riconsiderando la sua prima recensione negativa del film e del progetto, in cui sostiene che le prime parti della storia non siano collegate correttamente tra loro e che ci sia una mescolanza tra il piano della fantasia e quello della realtà che crea confusione; afferma di aver capito solo molto tempo dopo la portata innovatrice dell’opera⁹². Scriverà infatti, che gli autori “sono riusciti a trasmettere con gli strumenti cinematografici le caratteristiche stilistiche del racconto di Gogol’ [...] «Šinel’» è un lavoro eccellente”⁹³, un risultato importante e rivoluzionario. La portata innovatrice di quest’opera è stata confermata anche da Ol’ga Aleksandrovna Vasijarova, che sottolinea come la sceneggiatura di Tynjanov rappresenti in pieno il rapporto tra cinema e letteratura degli anni Venti e che la sua specificità sia l’unione di diversi soggetti presi dalla prosa russa classica; la peculiarità di Tynjanov sarebbe appunto il montaggio dei “soggetti” di Gogol’, che aggiunge “densità di significato”⁹⁴. Egli sarebbe quindi riuscito a unire diverse opere e ad approfondire l’intenzione artistica dell’autore originale. Anche gli spettatori faticarono a coglierne l’originalità, probabilmente perché non erano

⁹⁰ «их отход от типа «иллюстративной фильмы» и следование новому методу, который состоит в перенесении «в план кино» основных стилистических приёмов Гоголя», (Гуральник, р. 148).

⁹¹ «Они искали и находили зрительно-динамичные соответствия повествовательному элементу. «Мы убедились в мысли [...] что в свойствах самого изображения, в зрительном качестве кадров заключено в кинематографии нечто схожее с авторской интонацией в литературе, придающей рассказу особый тон и характер», Ivi, р. 155, citando Г. Козинцев, *Глубокий экран*, Искусство кино, № 4, 1966, р. 85.

⁹² М. Блейман, *О кино. Свидетельские показания*, pp. 57, 62.

⁹³ «сумели передать средствами кинематографа стилистические особенности повести Гоголя [...] «Шинель» – превосходная работа», Ivi, р. 111.

⁹⁴ О. А. Васиярова, «*Шинель*»: авангардная киноверсия классического текста // «Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология», Вып. 3, Том 23, 2017, pp. 55-59.

abituati a vedere un “collage” di diverse opere di uno stesso autore in un’unica linea narrativa, o anche per le nuove tecniche cinematografiche, che furono invece apprezzate dalle figure professionali impiegate nel cinema. Proprio per questo motivo i cineasti la accolsero come una scoperta originale, che dimostra le grandi possibilità figurative del cinema, come affermano Lebedev e Smirnova⁹⁵.

Quest’opera è riuscita a trasmettere anche qualcosa di più ampio rispetto al solo stile letterario che accomuna i racconti della raccolta *Peterburgskie povesti*: sceneggiatore e registi hanno proposto la loro interpretazione di Gogol’ stesso, di tutto il suo pensiero artistico; come riporta Gural’nik, riprendendo un articolo dal quotidiano *Kino*, “nella sceneggiatura non ci sarà una semplice trasposizione di Gogol’, ma è mostrata la «gogolevščina», è mostrato Gogol’ nella nostra comprensione contemporanea, con un taglio contemporaneo”⁹⁶. Quindi gli autori hanno cercato di comunicare il pensiero artistico dell’autore nella sua totalità, interpretandolo dal loro punto di vista contemporaneo, utilizzando quindi anche metodi espressivi contemporanei (si ricordino ad esempio gli influssi dell’espressionismo tedesco e il loro metodo “eccentrico”). Trasmettere lo stile e il pensiero artistico di Gogol’ è stato dunque l’obiettivo e il grande risultato di questo progetto; per far ciò gli autori hanno naturalmente impiegato metodi a loro contemporanei e hanno utilizzato il loro stile personale. Oltre all’esemplare lavoro di Tynjanov con i racconti di Gogol’ e il montaggio di diversi soggetti, va ricordato il metodo di rappresentazione principale utilizzato da lui e dai registi durante la realizzazione del film. Essi, utilizzando il metodo “eccentrico”, hanno portato in primo piano il grottesco, dando “un’atmosfera spaventosa e fantasticamente cupa al film”⁹⁷. Sarà analizzato nel dettaglio il rapporto tra le caratteristiche specifiche dello stile di Gogol’ e la sua rappresentazione nella sceneggiatura nei capitoli che seguono.

Tynjanov e i *FEKS*, come prosegue Gural’nik, sono riusciti a raccontare non solo la storia di un uomo, ma l’epoca di Nicola dal loro punto di vista, un’epoca di cose “eleganti e schiacciati” e di spazi colossali⁹⁸. Gli autori hanno cercato di mostrare un

⁹⁵ Н. А. Лебедев – Е. М. Смирнова, *Расцвет советского немого кино // Краткая история советского кино*, р. 167.

⁹⁶ «в сценарии не будет простого переложения Гоголя, а показана «гоголевщина», показан Гоголь в нашем современном понимании, в современном разрезе», (Гуральник, р. 148), citando «Кино», Ленинград, 1926.

⁹⁷ «страшной, фантастически мрачной атмосферы», Ivi, р. 146.

⁹⁸ *Ibidem*.

momento storico della nazione, la Russia imperiale di Nicola I immersa nel mondo della cancelleria, con una Pietroburgo che inganna e deride, una città che sovrasta il “piccolo uomo” di Gogol’ con i suoi monumenti imperiosi, che sono il riflesso di un potere dispotico e autoritario. Come afferma Nedobrovo, “in «Šinel’» i FEKS, con il metodo eccentrico, hanno permesso lo stile di Gogol’ e l’anima dell’epoca di Nicola. Ci sono riusciti mostrando il rapporto del piccolo uomo con la grande situazione”⁹⁹; sono presenti infatti scene in cui il personaggio principale viene inserito nei grandi scenari che caratterizzano Pietroburgo, da cui scaturisce un confronto tra il potere della grande città (e quindi del sovrano) con quella del piccolo funzionario. Un’analisi più dettagliata di questa tematica sarà affrontata nei capitoli seguenti; qui è importante sottolineare l’ampiezza e la profondità dell’intenzione artistica degli autori, che si sono impegnati non solo per reinterpretare lo stile e il pensiero dello scrittore, ma anche nel fornire il quadro di un’epoca precisa e delle conseguenze che ne derivano.

Anche il lavoro dell’operatore Moskvин e del scenografo Enej meritano attenzione. Kozincev parla a lungo del lavoro di Moskvин, descrivendolo come un artista: egli voleva rappresentare non solo ciò che è evidente ma anche gli aspetti più difficili da definire, tipici dell’arte; per lui aveva un ruolo importante l’illuminazione e “il ritratto cinematografico”, ponendo l’attenzione al viso degli attori, alla tonalità dell’immagine e alla profondità delle sfumature in bianco e nero¹⁰⁰. Inizia ad acquistare importanza la tecnica del primo piano che mette in rilievo l’espressione dell’attore. Il lavoro di Moskvин, attraverso la gestione delle riprese, delle prospettive e delle luci, contribuisce a trasmettere il metodo “eccentrico” dei registi e a raffigurare sulla pellicola lo stile di Gogol’. Anche le scenografie dell’artista Enej hanno avuto un ruolo fondamentale nella rappresentazione dell’“eccentrismo” e del grottesco: attraverso i suoi allestimenti è riuscito a rendere l’atmosfera di Pietroburgo e degli ambienti più importanti, come la cancelleria e l’appartamento del protagonista. Queste tematiche verranno analizzate nel dettaglio nel quarto capitolo, che tratta del rapporto tra la sceneggiatura di *Šinel’* e la realizzazione del film. Nel prossimo capitolo verranno invece presentate le premesse teoriche per poter procedere all’analisi del testo della sceneggiatura.

⁹⁹ «в «Шинели» фэкссы эксцентрическим методом разрешали манеру гоголя и дух николаевской эпохи. Достигалось это показом взаимоотношений маленького человека с большой обстановкой», В. Недоброво, *Из книги «ФЭКС»*, р. 34.

¹⁰⁰ Г. Козинцев, *Глубокий экран*, pp. 73-76.

Capitolo 2

PREMESSE TEORICHE: METODO E CRITERI DI ANALISI

2.1 – Un confronto tra *Šinel'* di Gogol' e *Šinel'* di Tynjanov. Premessa metodologica

Prima di presentare l'analisi della sceneggiatura di *Šinel'* riteniamo necessario definire il metodo di studio con cui si intende procedere. L'opera di Gogol' verrà confrontata sistematicamente con la sceneggiatura di Tynjanov sulla base di determinati criteri, illustrati in seguito, che consentiranno di cogliere le analogie e le differenze, nonché le strategie attraverso le quali il testo è stato rivisitato. Come spiegato nel capitolo precedente, l'obiettivo dello sceneggiatore e dei registi è quello di rappresentare lo stile letterario di Gogol' e tutta la profondità del suo pensiero artistico; perciò questa ricerca intende tentare di osservare il modo in cui è stato interpretato il testo del grande prosatore e come sia stato modificato e reinterpretato.

Una ricerca metodica e analitica richiede una lettura attenta della fonte originale, che si soffermi prima di tutto sul linguaggio utilizzato, quindi sul lessico, sulle espressioni, sui *calembours* (i cosiddetti “giochi di parole”), di cui Gogol' si serviva ampiamente, e sul tessuto sonoro del testo; poi va tenuta in considerazione la poetica, in particolare il realismo, il fantastico e il grottesco, e infine il tono comico-patetico della narrazione, tipico di Gogol'. L'obiettivo è tentare di capire come Tynjanov sia riuscito a realizzare il suo nuovo testo, creandolo *ex-novo* ed esprimendo lo stile proprio del grande prosatore. È necessario, inoltre, prendere in considerazione il tema affrontato, il significato, la caratterizzazione, il mondo e i legami che il protagonista intrattiene con gli altri personaggi. Tutti questi elementi vanno considerati e analizzati prima di tutto nell'opera narrativa e cercare in seguito rimandi nella sceneggiatura. Come descritto nei paragrafi precedenti, è necessario prima di tutto interpretare lo stile e l'intenzione artistica dell'autore, per poter effettuare un adattamento (e quindi, nel nostro caso, analizzarlo). Tynjanov ha saputo rappresentare lo stile e il pensiero artistico di Gogol' in modo magistrale, creando un testo nuovo, che unisce parti diverse di più racconti in un'unica vicenda e in un solo personaggio. Questo personaggio rappresenta tutte le caratteristiche di quello presentato da Gogol', ma esprime anche qualcosa in più: sarà compito di questa

ricerca capire come lo sceneggiatore sia riuscito a condensare più tratti in una sola figura. Saranno quindi analizzati fabula e intreccio, delle quali saranno messe in luce corrispondenze, modifiche e aggiunte operate da Tynjanov, al quale questi concetti espressi dalla scuola formalista furono molto cari; infine, verrà individuata una struttura di base per classificare gli episodi principali e osservare lo sviluppo e l'andamento del testo.

Nello specifico, verranno analizzati i seguenti racconti di Gogol': *Šinel*¹, *Nevskij prospekt*² e *Povest' o tom, kak possorilsja Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforovičem*³ che confluiscono, in diversa misura, nel testo della sceneggiatura. Dopo una prima analisi, i racconti saranno confrontati con la sceneggiatura. Il lavoro si soffermerà anche sulle didascalie, che in maniera diretta rendono in sovraimpressione i commenti dei personaggi e trasmettono allo spettatore le parole della sceneggiatura e quelle di Gogol' stesso, sintetizzando quanto nell'arte cinematografica moderna si realizza nei dialoghi, attraverso i quali molto dello stile dell'autore è comunicato. Le didascalie inoltre hanno il compito di esprimere commenti alle scene o di chiarire quanto avviene sullo schermo. Tynjanov fece ampio uso delle didascalie, utilizzandole soprattutto per riportare le parole di Gogol'. Esse verranno studiate e poste a confronto con il testo della sceneggiatura e con l'opera originale. L'analisi procederà con il paragone continuo di queste tre tipologie di testo, che consentirà di interpretare il lavoro dello sceneggiatore. Va inoltre specificato che la sceneggiatura di Tynjanov non è mai stata pubblicata integralmente, perciò il ricorso alle didascalie è da considerarsi essenziale nei punti in cui manca il riferimento al testo principale.

¹ Н. В. Гоголь, *Шинель* // Н. В. Гоголь, *Петербургские повести*, сост. М. А. Васильевой, Москва, Русский путь, 2004, pp. 136-164. Edizione italiana: N. V. Gogol', *Il cappotto*, in *I racconti di Pietroburgo*, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore, 2012, trad. it. di Federico Pizzi., pp. 65-100.

² Н. В. Гоголь, *Невский проспект* // Н. В. Гоголь, *Петербургские повести*, сост. М. А. Васильевой, pp. 25-58. Edizione italiana: N. V. Gogol', *La Prospettiva Nevskij*, in *I racconti di Pietroburgo*, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore, 2012, trad. it. di Federico Pizzi., pp. 23-63.

³ Н. В. Гоголь, *Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем* // Сочинения Н. В. Гоголя, сб. соч., Москва, Библиотека «Детского чтения», 1902, pp. 35-87. Edizione italiana: N. V. Gogol', *Storia di come Ivan Ivanovič litigò con Ivan Nikiforovič*, in *Taras Bul'ba e gli altri racconti di Mirgorod*, Milano, Garzanti, 1992, Prima edizione digitale 2012, trad. it. di Luigi Vittorio Nadai.

2.2 – Criteri di analisi

Di seguito verranno esposti e commentati i concetti di fabula e intreccio, lo stile e la poetica di Gogol' e il tema dell'opera. Sarà presentato anche il concetto di *malen'kij čelovek* ("piccolo uomo") con i criteri da utilizzare per descrivere un personaggio in una sceneggiatura e verrà illustrata la nozione di "struttura in tre atti", della quale verranno indicate le componenti principali. La delucidazione di questi criteri servirà a capire l'impianto teorico di riferimento per condurre l'analisi della sceneggiatura.

2.2.1 – Fabula e intreccio: una definizione

Uno tra i concetti più importanti da illustrare è quello di fabula e intreccio. I formalisti hanno teorizzato queste nozioni coniando i due termini e la loro teoria è diventata famosa in ambito letterario a livello internazionale. È importante capire la concezione dei formalisti, soprattutto quella di Tynjanov per poter analizzare al meglio il lavoro che ha effettuato con la sceneggiatura di *Šinel'*. Per "fabula" (*fabula*) si intende il dispiegamento degli eventi contenuti in una storia, o meglio, lo sviluppo degli avvenimenti in ordine cronologico, lo svolgimento delle situazioni e degli eventi principali dall'inizio alla fine secondo l'ordine in cui dovrebbero avvenire nella realtà e non nel modo in cui vengono mostrati nella narrazione. Ad esempio la narrazione di una storia può partire dal finale, attraverso l'espedito della prolessi, ovvero un'anticipazione, per poi retrocedere e raccontare gli eventi precedenti. La fabula sarebbe quindi l'ordine reale degli eventi, senza anticipazioni o modifiche di altro tipo, ma il semplice schema cronologico e causale della trama. Tynjanov asserisce: "è più corretto considerare la fabula non lo schema, ma tutto il progetto fabulistico dei fatti [...] tutto il progetto semantico (di significato) dell'azione"⁴. Tutti gli eventi che avvengono nella storia fanno dunque parte del progetto della fabula, non solo lo schema dei rapporti tra i personaggi.

Anche il termine "intreccio" (in russo *szužet*) indica l'insieme di eventi di una narrazione, tuttavia non si fa riferimento all'ordine cronologico della successione dei fatti ma al modo in cui l'autore decide di raccontare la vicenda, dunque il modo in cui gli avvenimenti vengono esposti. Pertanto possono verificarsi anticipazioni, oppure può

⁴ «правильнее считать фавулой — не схему, а всю фавульную наметку вещи [...] всю семантическую (смысловую) наметку действия», Ю. Н. Тынянов, *Об основах кино // Поэтика. История литературы. Кино*, pp. 325, 340.

essere inserito in un punto della narrazione un evento antecedente (si parlerà di analepsi), o ancora si può dilatare o restringere il tempo della narrazione, ad esempio attraverso salti temporali. Tutto ciò che riguarda il modo in cui vengono esposti gli eventi nella narrazione prende dunque il nome di intreccio. Viktor Borisovič Šklovskij scrive: “Più precisamente, la parola «sjužet» significa «predmet». [...] Il significato autentico di questo concetto risiede nel fatto che l’intreccio è il contenuto principale dell’opera, analizzato attraverso le azioni e i rapporti reciproci”⁵; dunque l’intreccio sta ad indicare in prima analisi il nucleo della narrazione, l’insieme di eventi, azioni e rapporti che lo caratterizzano. Tuttavia, per distinguerlo dalla fabula è necessario precisare che esso è “la dinamica generale del fatto”⁶, come afferma Tynjanov; egli, riferendosi al concetto di fabula come progetto semantico dell’azione, chiarisce che “L’intreccio del fatto si definisce come la sua dinamica”⁷. Per questo esso sta ad indicare il modo in cui vengono disposti i fatti nella narrazione: è la dinamica degli eventi che interagiscono. Si potrebbe dire che l’intreccio sia ciò che contraddistingue un autore da un altro, perché è l’elemento che determina il suo stile, il modo in cui sceglie di narrare ed esporre la vicenda. Esso, in modo più profondo, è il modo in cui l’autore percepisce e comprende il mondo, la maniera in cui interpreta la realtà attorno a sé per rappresentarla nelle sue opere. Secondo quanto afferma Šklovskij, “l’intreccio per lo scrittore è un modo di analisi della vita, l’apertura dei rapporti autentici, la trasformazione di ciò che è esterno in qualcosa di intimo, una soppressione dell’abituale”⁸. Riassumendo con le parole di Izol’da Sepman nell’articolo “Tynjanov-scenarist”, la fabula è “l’insieme degli eventi nel loro rapporto reale”⁹, mentre l’intreccio è “lo sviluppo dell’opera in tutta la sua completezza, come insieme di tutti gli strati semantici dell’opera”¹⁰. Esistono diversi tipi di rapporto tra fabula e intreccio.

⁵ «По точному смыслу слово «сюжет» значит «предмет». [...] Истинное значение этого понятия состоит в том, что сюжет – это главное содержание произведения, анализированное через действия и взаимоотношения», В. Шкловский, *За 60 лет. Работы о кино*, Москва, Искусство, 1985, p. 256.

⁶ «общая динамика вещи», Ю. Н. Тынянов, *О сюжете и фабуле в кино // Поэтика. История литературы. Кино*, p. 325. D’ora in avanti, quando riporteremo il testo originale dell’opera, lo citeremo direttamente indicando tra parentesi la sigla “*O сюжете*” e il numero di pagina.

⁷ «сюжет вещи определится как динамика её», Ivi, p. 340.

⁸ «сюжет для писателя – это способ анализа жизни, вскрытие истинных взаимоотношений, превращение внешнего во внутреннее, снятие привычного», В. Шкловский, *За 60 лет*, p. 257.

⁹ «совокупность событий в их реальной связи», И. Сэпман, *Тынянов-сценарист // Из истории Ленфильма*. Вып. 3, p. 63, citando Б. Томашевский, *Теория литературы*, М.–Л., ГИХЛ, 1931, p. 134. D’ora in avanti, quando riporteremo il testo originale dell’opera, lo citeremo direttamente indicando tra parentesi la sigla “Сэпман” e il numero di pagina.

¹⁰ «развёртывание произведения во всей его полноте, как совокупность всех смысловых пластов произведения», *Eadem*.

Tynjanov nel saggio “Ob osnovach kino” afferma che l’intreccio si può basare in gran parte sulla fabula oppure si può sviluppare apportando cambiamenti rispetto all’ordine causale degli eventi. Nel primo caso acquista importanza lo sviluppo delle linee della fabula, mentre nel secondo sembra quasi non esserci una vera e propria fabula, ma una “ricerca” di essa: il lettore è spinto ad accoppiare e discernere gli episodi isolati, che sono legati tra loro stilisticamente. L’intreccio sta nella scomposizione e ricomposizione delle parti del materiale discorsivo al di fuori della fabula, e il motore principale dell’intreccio diventa lo stile, le correlazioni stilistiche dei frammenti legati tra loro¹¹. Pertanto esistono due situazioni ipotetiche: una in cui l’intreccio non apporta modifiche eclatanti alla struttura di base dello sviluppo della storia, rispettando l’ordine cronologico-causale degli eventi; un’altra in cui l’intreccio è chiaramente visibile e distinguibile dalla fabula, per cui il lettore deve impegnarsi a capire l’ordine in cui avvengono gli eventi. È lo stile dell’autore che lega gli episodi, trasformando la fabula in un intreccio. Per questo motivo con l’intreccio vengono ricomposte le parti del materiale narrativo “al di fuori della fabula”, perché esse vengono disposte in un ordine diverso. Il lettore sarà quindi “alla ricerca” della fabula: cercherà di capire l’ordine causale degli eventi. Il rapporto tra intreccio e stile sembra dunque inequivocabile. Inoltre, si può affermare che lo stile sia un espediente per trasformare la fabula in intreccio: “la fabula definita diventa membro dell’intreccio: attraverso lo stile, che conferisce un’atmosfera semantica al fatto”¹². Tynjanov intende dire che lo stile, quindi il linguaggio e il modo di narrare conferiscono un significato, un senso ai fatti narrati, trasformando la fabula in intreccio. “Ogni opera è un sistema semantico, [...] e lo stile [...] esiste come mezzo di costruzione del sistema di significato (semantico), ed esiste un rapporto diretto tra questo sistema e l’intreccio, sia che questo si sviluppi nella fabula o al di fuori di essa”¹³. Lo stile dell’autore è dunque un elemento necessario per attribuire un significato alla narrazione e per costruire l’intreccio. Per quanto riguarda la relazione tra fabula e intreccio, si può fare un’ulteriore precisazione. Secondo quanto affermato da Sepman, “il rapporto della fabula e dell’intreccio è fortemente legato all’interpretazione di Tynjanov del genere dell’opera

¹¹ Ю. Н. Тынянов, *Об основах кино* // Поэтика. История литературы. Кино, pp. 340-342.

¹² «определённая фабула становится сюжетным членом: через стиль, дающий смысловую атмосферу вещи», *Ivi*, p. 343.

¹³ «Каждое произведение есть семантическая система, [...] и стиль [...] существует как средство построения смысловой (семантической) системы, и существует непосредственная связь между этой системой и сюжетом, будь то сюжет, развивающийся на фабуле или вне фабулы», *Ibidem*.

letteraria. Tynjanov ritiene che il genere (una determinato tipo di rappresentazione della vita nell'arte) sia predeterminato dal sistema del rapporto dell'intreccio alla fabula e da quel ruolo che gioca nello sviluppo dell'intreccio il carattere del suo stile¹⁴. Per cui il rapporto tra fabula e intreccio è diverso a seconda del genere letterario che si tratta (poesia, romanzo, novella, poema, ecc.)¹⁵. Questo tema verrà approfondito ulteriormente nei paragrafi seguenti, con riferimento ai generi cinematografici.

I concetti di fabula e intreccio sono importanti anche nell'ambito del cinema e degli adattamenti cinematografici. Tynjanov afferma che “La fabula letteraria non si inserisce nel cinema con tutte le caratteristiche, ma con alcune. Persino la messinscena al cinema dei classici non deve essere un'illustrazione: gli artifici e gli stili letterari possono essere solo degli agenti, dei fermenti per gli artifici e gli stili del cinema”¹⁶. Infatti, come spiegato in precedenza, la fabula in un testo letterario, quindi gli eventi di una storia in ordine logico, non possono rientrare pienamente in una sceneggiatura. Vanno effettuate modifiche per adattare la fabula ai metodi espressivi del cinema, poiché gli espedienti letterari vanno reinterpretati alla luce delle tecniche dell'arte cinematografica. Per quanto riguarda l'intreccio, egli prosegue dicendo che come in letteratura, anche al cinema “vengono considerate come intreccio le cose in cui c'è un nodo fabulistico complicato. Ma la fabula dopotutto non è l'intreccio”¹⁷. Sepman dichiara: “A Tynjanov era evidente che i rapporti della fabula non esauriscono tutti i rapporti che definiscono il movimento dell'intreccio cinematografico. [...] L'intreccio in movimento è un determinato artificio artistico: è il momento della recitazione attoriale, il movimento degli attori nella sua correlazione con una determinata svolta della fabula, in altre parole, è la stilistica dell'esposizione cinematografica”¹⁸. Per intreccio al cinema si intende dunque lo stile

¹⁴ «взаимоотношение сюжета и фабулы тесно связано тыняновское толкование жанра литературного произведения. Тынянов полагает, что жанр (определённый тип изображения жизни в искусстве) предопределён системой отношения сюжета к фабуле и той ролью, которую играет в развитии сюжета характер его стиля», (Сэпман, р. 63).

¹⁵ Ю. Н. Тынянов, *Об основах кино*, р. 343.

¹⁶ «Литературная фабула входит в кино не всеми особенностями, а некоторыми. Даже инсценировка в кино классиков не должна быть иллюстрационной — литературные приёмы и стили могут быть только возбудителями, ферментами для приёмов и стилей кино», Ivi, р. 324.

¹⁷ «сюжетными считаются вещи, в которых есть сложный фабульный узел. Но фабула ведь не сюжет», *Ibidem*.

¹⁸ «Тынянову было очевидно, что фабульные связи не исчерпывают всех взаимосвязей, определяющих движение кинематографического сюжета. [...] Движущим сюжет, оказывается определённый художественный приём — момент актёрской игры, актёрское движение в его соотношении с определённым поворотом фабулы, иначе говоря — стилистика киноизложения», (Сэпман, pp. 63-64).

proprio dei mezzi cinematografici, utilizzato per esporre la fabula; Sepman prosegue spiegando la differenza tra l'intreccio letterario e quello del cinema: "la stessa specificità dei mezzi stilistici del cinema condiziona le proprietà specifiche dell'intreccio cinematografico e, di conseguenza, la sua differenza dall'intreccio dell'opera letteraria"¹⁹. Anche Tynjanov, trattando il tema di fabula e intreccio in ambito cinematografico, sottolinea l'importanza "del legame dell'intreccio con lo stile nel cinema"²⁰. È evidente che le tecniche espressive di questa nuova arte siano il mezzo attraverso cui si esprime l'intreccio cinematografico; come in letteratura, anche nel cinema lo stile determina lo sviluppo dell'intreccio.

Come accade nell'opera letteraria, anche nella sceneggiatura e nel film la fabula può essere meno evidente, celata, e allo spettatore è richiesto di capire il suo reale sviluppo: "la fabula può essere semplicemente pensata, e non data; attraverso lo sviluppo dell'intreccio lo spettatore può solo supporla, e questo enigma sarà un ancor più grande motore dell'intreccio rispetto a quella fabula che si sviluppa davanti agli occhi dello spettatore"²¹. Tynjanov intende dire che quando la fabula non si presenta in modo diretto, la si può desumere dallo sviluppo dell'intreccio e questa "ricerca" della fabula (quindi degli eventi che devono avvenire) produce uno sviluppo dell'intreccio maggiore rispetto a una semplice fabula presentata direttamente senza modifiche e adattamenti stilistici. Al cinema è molto frequente un intreccio decisamente sviluppato, poiché molto spesso vengono proposte modifiche rispetto allo svolgimento ordinario della fabula e ciò è permesso anche dai numerosi metodi espressivi dell'arte cinematografica. Šklovskij asserisce: "si chiama inversione dell'intreccio quel fenomeno per cui nell'opera gli avvenimenti non sono dati nell'ordine della loro successione, ma in un qualsiasi altro"²², facendo riferimento alle modifiche apportate allo svolgersi della linea narrativa. Egli prosegue affermando che nel cinema "l'inversione dell'intreccio trionfa e di solito vediamo prima alcune scene incomprensibili, che si spiegano solo successivamente in

¹⁹ «сама специфика стилистических средств кинематографа обуславливает специфические свойства киносюжета и, соответственно, его отличие от сюжета литературного произведения», (Сэпман, р. 64).

²⁰ «связи сюжета со стилем в кино», Ю. Н. Тынянов, *Об основах кино*, р. 344.

²¹ «фабула может быть просто загадана, а не дана; по развёртывающемуся сюжету зритель может о ней только догадываться — и эта загадка будет ещё большим сюжетным двигателем, чем та фабула, которая воочию развёртывается перед зрителем», (*О сюжете*, р. 325).

²² «сюжетной перестановкой называется такое явление, когда в произведении события даны не в порядке их последовательности, а в каком-нибудь другом», В. Шкловский, *За 60 лет*, р. 17.

forma di racconto del personaggio, inoltre [...] non riceviamo il racconto dell'evento, come nel romanzo, ma una chiara inversione dell'intreccio, ovvero un pezzo del film come se fosse tagliato dall'inizio e posto alla fine"²³. Dunque al cinema sembra essere abituale apportare modifiche all'ordine di accadimento degli eventi, per conferire più dinamica all'azione e per mantenere viva l'attenzione dello spettatore. Può essere anche un modo per riuscire ad interpretare al meglio un'opera letteraria, nel caso in cui si tratti di un adattamento; è infatti uno dei metodi per riuscire a trasmettere anche allo spettatore l'effetto che ha l'opera sul lettore. Infatti, come dichiara Šklovskij, "L'adattamento è una ri-creazione, un'espressione dell'intreccio con nuovi mezzi, i mezzi dell'arte cinematografica"²⁴. Si sottolinea la trasformazione dell'intreccio attraverso differenti metodi espressivi e stilistici; è proprio questa la caratteristica che distingue l'opera letteraria originale dal suo adattamento, ovvero la trasposizione e riformulazione dell'intreccio con mezzi stilistici diversi. Come dichiara anche Tynjanov, "il cinema può fornire un'*analogia* dello stile letterario sul suo piano"²⁵, quindi nell'ambito cinematografico, con i mezzi che gli sono propri. Tra questi ricordiamo il *flashback* o *flashforward*, la costruzione dell'inquadratura attraverso piani precisi, le prospettive, le dissolvenze, il gioco di luci e ombre, l'utilizzo del colore e del sonoro, i primi piani e altro ancora. Ciononostante, come ricorda Sepman, "lo sceneggiatore [...] non può ricreare su carta la stilistica dell'immagine sullo schermo. Ma nel frattempo proprio questa stilistica [...] in gran parte definisce l'intreccio cinematografico"²⁶; egli è uno scrittore, che deve creare un testo destinato a una futura trasformazione. Non può utilizzare in un testo scritto lo stile del cinema, ma deve tenerne in conto durante la sua stesura. Per questo molti sceneggiatori sono scrittori o letterati (come nel caso di Tynjanov e Šklovskij), che hanno dimestichezza con l'arte della parola e la cui occupazione principale è la creazione di testi. Essi devono comunque considerare che il loro è un testo "temporaneo": "nel viaggio verso lo schermo, la sceneggiatura letteraria

²³ «сюжетная перестановка торжествует, мы видим сперва обычно несколько непонятых нам сцен, которые только потом объясняются в форме рассказа действующего лица, причём [...] мы получаем не рассказ о событии, как в романе, а чистую сюжетную перестановку, то есть кусок фильма как бы отрезается от начала и ставится в конце», В. Шкловский, *За 60 лет*, pp. 17, 18.

²⁴ «Экранизация – пересоздание, выражение сюжета новыми средствами, средствами киноискусства», Ivi, p. 265.

²⁵ «кино может давать *аналогию* литературного стиля в своём плане», (*О сюжете*, p. 324).

²⁶ «сценарист [...] не может воссоздать на бумаге стилистику экранного изображения. А между тем именно этой стилистикой [...] в значительной мере определяется кинематографический сюжет», (Сэпман, p. 65).

deve inevitabilmente subire una trasformazione e lo sceneggiatore, prevedendolo, non deve guardare al suo testo come a un'opera conclusa, completamente compiuta ed esigere la sua trasposizione assolutamente precisa sullo schermo"²⁷, conclude Sepman.

Anche la fabula può subire variazioni nella sceneggiatura del nuovo adattamento: è sempre un modo per rendere lo stile dell'autore e l'effetto dell'opera originale. Come già spiegato infatti, per creare la sceneggiatura di un adattamento cinematografico non basta unire gli episodi principali, altrimenti ne risulterebbe un semplice collage privo di sostanza. Inoltre la fabula subisce modifiche anche nel momento in cui viene trasformata sulla pellicola: "i legami fabulistici si realizzano nel film attraverso il montaggio. [...] Il montaggio nel film non spiega solo le situazioni della fabula, ma le organizza anche in un ritmo determinato, che può non coincidere con il ritmo dello sviluppo dei rapporti fabulistici della sceneggiatura letteraria"²⁸.

È chiaro pertanto che il testo della sceneggiatura deve sempre tenere in considerazione la futura trasformazione in elemento visivo e le inevitabili modifiche che ne conseguono. Ricapitolando, l'intreccio letterario viene trasformato al cinema attraverso i mezzi stilistici propri di questa arte, che tentano di riprodurre le caratteristiche stilistiche dell'autore dell'opera originale; mentre la fabula viene resa nella pellicola attraverso il montaggio che, unendo inquadrature e sequenze, dà vita alla linea narrativa degli eventi.

Nel testo della sceneggiatura possono apparire anche delle "manipolazioni discorsive": si può scorgere in alcuni momenti una chiara traccia di intervento dell'autore. Come spiegano Luca Bandirali e Enrico Terrone, "in determinati frangenti, quel che allo spettatore poteva apparire come un mondo a sé stante si rivela esplicitamente come frutto di un processo di costruzione. Sono i momenti in cui non si vede soltanto la scacchiera ma anche la mano che muove le pedine: non si vedono soltanto i burattini ma anche la mano che tira i fili"²⁹. Sono momenti in cui si avverte la presenza dell'autore, si

²⁷ «на пути к экрану литературный сценарий неизбежно должен претерпеть трансформацию, и сценарист, предвидя это, не должен смотреть на свой сценарий как на законченное, полностью завершённое произведение и требовать его абсолютно точного перенесения на экран», (Сэпман, р. 65).

²⁸ «фабульные связи осуществляются в фильме посредством монтажа. [...] Монтаж не просто объясняет в фильме фабульные положения, но и организует их в определённом ритме, который может не соответствовать ритму развития фабульных связей литературного сценария», *Eadem*.

²⁹ L. Bandirali – E. Terrone, *Il sistema sceneggiatura. Scrivere e descrivere i film*, Torino, Lindau, 2009, p. 222.

percepisce chiaramente il suo intervento. Queste manipolazioni possono essere di diverso genere (ad esempio testuali e temporali), ma a noi interessa sottolineare l'importanza di quelle intertestuali, ovvero "determinate dal peculiare legame fra l'opera cinematografica e un testo d'origine"³⁰. Esse possono riguardare il prelievo di parole dal testo originale, di solito inserite nei dialoghi dei personaggi o in una voce narrante, oppure l'estensione della storia: ad esempio se il film vuole andare di pari passo con un romanzo, deve allungare la sua durata (di circa un'ora e mezza), per riuscire a rappresentare tutti gli avvenimenti principali³¹. Questi concetti risulteranno rilevanti nel momento in cui verranno analizzate le modifiche che ha apportato Tynjanov al testo della sceneggiatura rispetto all'opera originale.

Come già accennato, il rapporto tra fabula e intreccio è importante anche nella definizione del genere. Questo vale tanto per il genere letterario, quanto per quello cinematografico. Secondo quanto afferma Tynjanov, non esisteva al tempo una chiara distinzione per i generi cinematografici e l'intera questione sui generi è ambigua: è compito dello sceneggiatore sviluppare la fabula e al tempo stesso suggerire un genere, il quale detta i principi di costruzione del testo e può giustificare una sceneggiatura oppure renderla inadatta³². Inoltre, i generi cinematografici, nel cinema primitivo, tendono a imitare quelli della letteratura. Tuttavia c'è una differenza sostanziale che va tenuta in considerazione, ovvero la diversità di metodi espressivi che caratterizzano le due forme artistiche. Il critico, delineando la differenza tra "cineromanzo" e romanzo come genere letterario, afferma che la differenza principale "non sia solo nel materiale, ma anche nel fatto che lo stile e le regole strutturali trasformano al cinema tutti gli elementi"³³. Pertanto è importante sottolineare che "i generi del cinema si definiscono con il rapporto dell'intreccio con la fabula"³⁴ o meglio "nel rapporto dello specifico cineintreccio con la fabula"³⁵; sarà dunque la relazione tra queste due componenti a determinare il genere che scaturisce da una sceneggiatura. Secondo quanto riportato da Sepman, Tynjanov sottolinea "la necessità per lo sceneggiatore di vedere nel materiale della sceneggiatura la

³⁰ L. Bandirali – E. Terrone, op. cit., p. 226.

³¹ Ivi, p. 227.

³² Ю. Н. Тынянов, *О сюжете и фабуле в кино*, p. 324.

³³ «не только в материале, а и в том, что стиль и законы конструкции преобразуют в кино все элементы», Ivi, p. 340.

³⁴ «жанры кино определяются отношением сюжета к фабуле» Ivi, p. 344.

³⁵ «в отношении специфического киносюжета к фабуле», Ivi, p. 345.

prospettiva della sua incarnazione in un genere sullo schermo”³⁶; lo sceneggiatore deve quindi tenere sempre in considerazione la futura trasformazione del testo che redige, cercando di creare le condizioni adeguate affinché la fabula e l’intreccio che egli crea siano assimilabili ad un determinato genere nel momento della trasposizione sulla pellicola.

Riassumendo, la fabula indica lo sviluppo in ordine reale e causale degli eventi di una storia, mentre l’intreccio è il modo in cui questi eventi vengono raccontati; pertanto l’intreccio è intrinsecamente legato allo stile di un autore, che determina un metodo preciso di narrazione. Questi due concetti possono esprimersi attraverso rapporti reciproci differenti, determinando così l’appartenenza del testo a un genere preciso. Sul piano cinematografico la fabula trova il suo corrispettivo nel montaggio, l’espedito che unisce le sequenze narrative e dà vita allo svilupparsi della storia; l’intreccio invece è definito dai mezzi espressivi del cinema, che conferiscono un carattere originale all’esposizione dei fatti. Nel testo della sceneggiatura, nel caso in cui si tratti di un adattamento cinematografico di un’opera letteraria, la fabula non può essere inserita nella sua interezza, ma va analizzata e reinterpretata; mentre per quanto riguarda l’intreccio, lo sceneggiatore non può utilizzare già nel testo i mezzi espressivi che saranno impiegati durante le riprese e che appariranno sulla pellicola, ma deve sempre ricordare e tenere in considerazione la futura trasformazione del testo che redige.

2.2.2 – La poetica e lo stile di Gogol’: il tragicomico attraverso realismo, fantastico e grottesco

Gogol’ è uno dei maggiori esponenti della letteratura russa, uno tra i più grandi prosatori nazionali. Per analizzare la sceneggiatura redatta da Tynjanov è necessario chiarire alcuni punti fondamentali che caratterizzano lo stile di Gogol’, in modo tale da poter evidenziare analogie e differenze tra i due testi. Innanzitutto chiariremo le caratteristiche principali della poetica e delle tecniche stilistiche dell’autore, per poi approfondire i tratti presenti nei racconti della raccolta *Peterburgskie povesti*, con particolare riferimento a *Šinel’* e *Nevskij prospekt*, i due racconti da cui ha tratto spunto maggiormente Tynjanov. Verrà brevemente presentato anche un quadro di *Povest’ o tom*,

³⁶ «необходимость для сценариста видеть в сценарном материале перспективу его жанрового воплощения на экране», (Сэпман, р. 66).

kak possorilsja Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforovičem, che contribuisce in parte alla fabula del testo della sceneggiatura.

Gogol' è uno scrittore enigmatico, un artista che ha saputo condensare tratti di una realtà antitetica nelle sue opere, divenendo una delle figure intellettuali russe più studiate. I suoi scritti hanno dato adito a diverse interpretazioni, poiché il suo stile combina caratteristiche tra loro contrastanti. Egli è stato definito come uno scrittore realista, ma al contempo romantico o simbolista. Andrej Belyj nel suo saggio "Gogol'" afferma: "dicono che Gogol' sia realista: sì. Dicono che sia simbolista: sì"³⁷; questo indica la difficoltà di interpretazione del suo pensiero artistico in quanto si possono scorgere caratteristiche assimilabili a diverse correnti. Egli è stato definito un realista in quanto presenta quadri completi e dettagliati della vita e della società russa della sua epoca, rappresentando la Russia di Nicola I. Egli, secondo quanto sostenuto dalla critica progressista, oltre a descrivere con vivido realismo l'ambiente che lo attornia, denuncia la condizione di ingiustizia sociale che caratterizza la società russa. Presenterebbe una "fotografia degli aspetti più ripugnanti della vita sociale dell'impero di Nicola I, a cominciare dalla servitù della gleba; la denuncia di uno stato di cose sentito come intollerabile"³⁸. La critica coeva propone invece una diversa interpretazione: sembra che egli concettualizzi una società immobile e gerarchizzata e che il suo obiettivo sia denunciarne gli aspetti corrotti: basti ricordare Čičikov in *Mërtvye duši* (*Le anime morte*), il sindaco Anton Antonovič nella commedia *Revizor* (*L'ispettore generale*), e tutti i personaggi viziosi che popolano le opere di Gogol'. Egli sarebbe dunque convinto che "corruzione e arbitri [...] non derivino da condizioni sociali e politiche insostenibili, ma dal mancato rispetto di ottime leggi". Gogol' "avrebbe voluto rappresentare «tutta la Russia». La sua lente di ingrandimento si sofferma sui proprietari medi e piccoli accanto ai funzionari statali"³⁹. Raffigurando queste realtà, Gogol' ha un'intenzione precisa: mostrare la *pošlost'*, ovvero la volgarità, "la bassezza fisica o morale"⁴⁰ di questi personaggi, ciò che li rende meschini, miseri e corrotti. Così facendo, descrivendo la decadenza di una classe, egli dipinge una condizione umana, un essere umano misero e degradato.

³⁷ A. Belyj, *Gogol'*, in N. V. Gogol', *Le anime morte*, Milano, Mondadori, 2017, p. 508.

³⁸ M. Colucci, *Gogol'*, in M. Colucci – R. Picchio, *Storia della civiltà letteraria russa. Volume Primo. Dalle origini alla fine dell'Ottocento*, UTET, s. d., p. 520.

³⁹ G. Spindel, *Introduzione*, in N. V. Gogol', *Le anime morte*, p. 11.

⁴⁰ M. Colucci, op. cit., p. 520.

È proprio questo suo obiettivo, questa sua intenzione di mostrare la natura dell'essere umano ad avvicinare Gogol' a certi tratti assimilabili al romanticismo e al simbolismo. Belyj vede in lui "i tratti del simbolista; a ogni pagina, quasi a ogni frase, si varcano i confini di un mondo nuovo, che sorge dall'anima in «oceani di profumi»"⁴¹. Belyj scorge nel grande scrittore la capacità di creare mondi nuovi e di trasformare la realtà per coglierne i significati più profondi. Gogol' utilizza un linguaggio ricco di immagini "inverosimili e audaci"⁴², di accostamenti che tanto amano i simbolisti. Proseguendo, Belyj asserisce che Gogol' "come romantico era attratto da diavoli e streghe e, al pari di Hoffman e Poe, inserì il fantastico nel quotidiano"⁴³.

Il fantastico è un'altra importante caratteristica della sua poetica: basti pensare al naso che se ne va in giro per Pietroburgo o ad Akakij Akakievič che torna in vita sotto forma di fantasma. È presente un'atmosfera di sogno e irrealtà in alcune sue opere, una realtà diversa che attrae e inganna l'individuo. Si presenta sotto forma di "normalità", come se ciò che leggiamo e vediamo descritto sia assolutamente abituale, privo di stranezza. Per questo il naso gironzola per la città vestito da funzionario in modo del tutto naturale: Gogol' inserisce la fantasia nel quotidiano, nella realtà ordinaria di tutti i giorni. L'espedito fantastico non è una mera evasione dal mondo reale, non è un elemento inserito con lo scopo di divertire e alleggerire la narrazione: è invece una caratteristica di difficile interpretazione che si esprime nelle intenzioni dell'autore con un obiettivo preciso. Secondo quanto afferma Jurij Mann, massimo interprete dell'opera di Gogol', "Questa straordinarietà con la sua stessa indefinitezza e misteriosità, approfondisce molto il quadro gogoliano del mondo, lo rafforza e ne complica infinitamente il significato"⁴⁴. Questo espediente diventa un modo per caratterizzare proprio la realtà stessa, una tecnica per penetrarne l'essenza più profonda. Gogol' "trasforma la realtà, [...] si è staccato da ciò che noi chiamiamo realtà"⁴⁵; egli trasforma il reale per coglierne l'essenza, per descrivere la tragicità di una società e di un'epoca. Ecco dunque che, analizzando meglio la sua opera, si può capire come il semplice realismo non sia sufficiente a descrivere la

⁴¹ A. Belyj, op. cit., pp. 509, 503.

⁴² Ivi, p. 502.

⁴³ Ivi, p. 508.

⁴⁴ «Эта фантастичность самой своей неопределённостью, таинственностью очень углубляет гоголевскую картину мира, усиливает её, бесконечно усложняет её смысл», Ю. В. Манн, *Н. В. Гоголь. Судьба и творчество*, Москва, Просвещение, 2009, p. 250.

⁴⁵ A. Belyj, op. cit., pp. 504, 507.

sua poetica e la sua intenzione artistica. Il pensiero di Gogol' va oltre la mera descrizione della realtà che lo circonda. È evidente che, in modo ancor più profondo, egli cerca di avvicinarsi all'uomo stesso, alla sua condizione "umana" e tragica, allargando la sua analisi non solo a un'intera comunità ma al genere umano stesso.

Molti dei personaggi presentati da Gogol' sono corrotti, mediocri e miseri, per questo spesso paragonati ad animali e descritti con caratteristiche zoomorfiche. Belyj cita Gogol' stesso: "il nostro assessore ha tutta la parte inferiore del volto, per così dire, da montone (Il litigio)" e prosegue affermando che il suo "non è un mondo di persone, ma di bestie [...] e gli uomini non sono uomini"⁴⁶. O ancora, come ricorda Giovanna Spendel nell'introduzione alle *Anime morte* "gli uomini sono spesso descritti come aborti o parti immaturi, un uomo ha l'aspetto di un «cagnolino in frac», di un «orso di media statura», gli uomini si muovono come «caproni» [...], come un «barboncino inaffiato»"⁴⁷. Non sono dunque degni di meritare una descrizione nobile e vengono accomunati agli animali.

La descrizione della realtà arriva ad assumere toni ancor più marcati, con elementi di assurdità e irrealtà, che prendono le forme del grottesco. All'interno di una narrazione "il grottesco [...] si può definire in qualità di complesso di violazioni della norma figurativa di verosimiglianza, che costruiscono il «mondo narrato»"⁴⁸, secondo quanto afferma Sergej Aleksandrovič Ogudov nell'articolo "Diegezis i grotesk". È dunque un espediente per raffigurare la realtà in modo distorto e surreale. Nella narrazione di Gogol' il grottesco assume un ruolo importante, arrivando a caratterizzare luoghi, situazioni e personaggi. Sono proprio i personaggi ad esprimere in pieno il grottesco: in alcune opere l'autore rappresenta individui dai tratti persino diabolici. Mann si dedica anche allo studio di questa tematica all'interno dell'opera di Gogol', analizzando il modo in cui egli interpreta e raffigura le "forze maligne". Nell'opera *Tvorčestvo Gogolja: smysl i forma* egli afferma che questo tipo di forze "appare proprio nelle prime opere di Gogol': una folla innumerevole di diavoli e streghe nelle «Večera na chutore bliz Dikan'ki», lo stregone di «Strašnaja mest'» da quelle stesse «Večera», il capo delle spaventose creature Vij nell'omonimo racconto e l'usuraio diabolico Petromichali [...] nella prima redazione

⁴⁶ A. Belyj, op. cit., pp. 505, 506.

⁴⁷ G. Spendel, op. cit., p. 25.

⁴⁸ «гротеск [...] можно определить в качестве комплекса нарушений изобразительной нормы правдоподобия, выстраивающих «повествуемый мир»», С. А. огудов, *Диегезис и гротеск: киноадаптация «Шинели» Ю.Н. Тынянова* // «Вестник Томского государственного университета», Вып. 401, 2015, p. 67.

di «Portret»⁴⁹. Mann prosegue spiegando che questi personaggi subiscono poi una trasformazione nell'arco dell'evoluzione dell'opera di Gogol', diventando per lo più personaggi fantastici; il fantastico inizia ad invadere la sfera del *byt*, ovvero della quotidianità, entra nelle situazioni ordinarie e nel comportamento delle persone, come già spiegato, decretando lo spostamento del grottesco sul livello stilistico del testo⁵⁰. Il grottesco di Gogol' si definisce attraverso i concetti di “disordine della natura” e di *zaputyvanie* (“groviglio”, “imbroglio”). Si intende la deformazione del normale e del razionale, che si rifrange ancor di più sul piano dei rapporti umani ordinari. Il grottesco può prendere le sembianze di un personaggio diabolico, un mago o l'anticristo oppure distanziarsene e depersonalizzarsi, rimanendo sul piano della quotidianità⁵¹. Oltre a questi personaggi diabolici c'è sempre una “tendenza a spargere un'atmosfera di segretezza, indefinitezza e misteriosità”⁵² come afferma Mann, e lo si può notare in molte opere a partire da *Peterburgskie povesti*.

Peterburgskie povesti è una raccolta pubblicata tra il 1836 e il 1842 che ha come filo conduttore proprio la città di Pietroburgo. L'immagine di Pietroburgo sarà molto importante nella sceneggiatura e nella pellicola di nostro specifico interesse, perciò ci preme sottolineare il modo in cui viene descritta e percepita da Gogol' stesso. Essa viene rappresentata con toni grotteschi, come un luogo ingannevole e quasi surreale, capace di illudere i personaggi che la popolano, arrivando persino a sopraffarli. “Ciò che lega i racconti è lo spirito sinistro che emerge dal grembo di San Pietroburgo, città magica e misteriosa, demoniaca e scintillante, dove gli spettri di migliaia di anime si aggirano sotto le luci dei palazzi”⁵³: è questo lo sfondo delle vicende narrate, in cui i protagonisti vedono infrangersi i propri sogni e vengono ingannati dallo spirito incantatore di questa città. Pietroburgo diventa così un vero e proprio personaggio, la protagonista di tutte le vicende, non solo un semplice sfondo. Come afferma Mann, “Pietroburgo ha le sue abitudini, le sue maniere di comportamento, le sue passioni, tradizioni, il suo carattere, praticamente

⁴⁹ «выступает именно в ранних произведениях Гоголя: многочисленный сонм чертей и ведьми в «Вечерах на хуторе близ Диканьки», колдун в «Страшной мести» из тех же «Вечеров», предводитель страшных существ Вий в одноименной повести, дьявольский ростовщик Петромихали [...] в первой редакции «Портрета»», Ю. В. Манн, *Творчество Гоголя: смысл и форма*, Санкт-Петербург, Издательство Санкт-Петербургского университета, 2007, p. 705.

⁵⁰ Ivi, p. 706.

⁵¹ Ю. В. Манн, *Творчество Гоголя*, p. 712.

⁵² «стремление развеять атмосферу таинственности, неопределённости, загадочности», Ivi, p. 711.

⁵³ F. Pizzi, *Introduzione*, in N. V. Gogol', *I racconti di Pietroburgo*, Milano, BCDDe, 2012, p. 10.

un suo volto”⁵⁴; essa è dunque la vera protagonista dell’opera, che mette in moto tutte le vicende narrate.

I personaggi che popolano i racconti sono funzionari, tenenti, assessori di collegio e artisti sognatori, tutti con desideri e ideali che vengono terribilmente distrutti. Gogol’, come spiega Mann, guarda alle cattedrali e ai palazzi del potere attraverso gli occhi dei suoi personaggi miserabili, perciò le piazze e i ricchi palazzi racchiudono qualcosa di avverso e spaventoso⁵⁵; la città non viene esaltata nel suo splendore, come non vengono descritti gli sfarzosi palazzi e le creazioni architettoniche, ma i luoghi raffigurati sono il riflesso degli animi tormentati e afflitti dei protagonisti. Anche Anastasija Maksimovna Saryčeva nell’opera *Russkaja literatura* afferma che l’immagine di Pietroburgo nei racconti di Gogol’ è vista attraverso il mondo dei funzionari ed è descritta come una città miraggio, una città che inganna, in cui si mescola la realtà con il fantastico⁵⁶. I personaggi che caratterizzano i racconti “vivono isolati, o rinchiusi nel loro gruppo sociale, quasi senza possibilità di scampo”⁵⁷, destinati a rinunciare ai loro ideali a causa di una società meschina che non concede loro un riscatto. Il centro di Pietroburgo sembra essere per l’autore La Prospettiva Nevskij, la via principale in cui si riunisce tutta l’attività della città; essa dà il nome anche a uno dei racconti della raccolta. Oltre a *Nevskij prospekt e Šinel’*, gli altri racconti sono *Nos*⁵⁸, *Portret*⁵⁹ e *Zapiski sumasšedšego*⁶⁰; queste vicende sono accomunate dai tratti del fantastico e del grottesco, che assumono in questo ciclo di racconti grande importanza, basti pensare al naso che si avventura per le strade della città, al fantasma di Akakij Akakievič o il ritratto che scompare all’improvviso. Gli avvenimenti fantastici e grotteschi all’interno di queste storie hanno un risvolto comico: è impossibile non sorridere quando il naso vestito da consigliere di Stato viene scorto in chiesa a pregare, o quando il fantasma di Akakij ruba i cappotti per la città. Sono proprio i risvolti non solo fantastici, ma grotteschi, surreali e deformati della realtà a suscitare un

⁵⁴ «у Петербурга есть свои повадки, своя манера поведения, свои пристрастия, свои традиции, свои характер – словом, своё лицо», Ю. В. Манн, *Н. В. Гоголь. Судьба и творчество*, p. 82.

⁵⁵ Ivi, pp. 85-86.

⁵⁶ A. M. Сарычева, *Русская литература*, Москва, Оригинал макет, 2016, p. 30.

⁵⁷ F. Pizzi, op. cit., p. 10.

⁵⁸ Edizione italiana: N. V. Gogol’, *Il naso*, in *I racconti di Pietroburgo*, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore, 2012, trad. it. di F. Pizzi., pp. 101-129.

⁵⁹ Edizione italiana: N. V. Gogol’, *Il ritratto*, in *I racconti di Pietroburgo*, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore, 2012, trad. it. di F. Pizzi., pp. 131-195.

⁶⁰ Edizione italiana: N. V. Gogol’, *Le memorie di un pazzo*, in *I racconti di Pietroburgo*, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore, 2012, trad. it. di F. Pizzi., pp. 197-222.

effetto comico. “Il viaggio attraverso i paesaggi pietroburghesi va oltre la semplice esplorazione antropologica: personaggi, intrecci e situazioni sono proiettati in un universo parallelo fantastico e surreale, magistralmente architettato da Gogol’ e intriso di suggestioni grottesche o trovate comiche e assurde”⁶¹. Tuttavia, il cuore delle vicende non è comico, bensì tragico: l’artista che non riesce a far redimere la donna di cui si innamora, il funzionario che viene derubato e deriso dai colleghi, o l’impiegato che lentamente impazzisce; alcune di queste vicende portano persino alla morte dei protagonisti. Ecco che Gogol’, per raccontare degli eventi tragici, si serve del comico e del grottesco; per questo il suo stile viene spesso definito come “riso attraverso il pianto”. Egli cerca di rappresentare una realtà meschina, che di comico non ha nulla, attraverso la risata: il sorriso davanti alle pagine di Gogol’ non sarà mai leggero e spensierato, ma al contrario è un riso amaro che, dopo averlo pronunciato, farà quasi scattare un senso di colpa per esserselo lasciati scappare. Come sottolinea Belyj infatti “il riso di Gogol’ si trasforma in un urlo tragico che ci fa piombare addosso una strana notte”⁶² e permette al lettore di riflettere sul senso profondo che vuole trasmettere l’autore e di interrogarsi sui problemi sociali e antropologici dipinti nelle opere. Come afferma Spindel citando Nikolaev, “il male del mondo era così crudele, imperscrutabile e ramificato che volerlo rappresentare col tono di tragedia non aveva senso. L’unico modo di darne un’idea concreta e insieme astratta, spaventosa e insieme sinistramente ridicola, era il ricorso alla commedia, al grottesco”⁶³. Pertanto l’autore riesce magistralmente a combinare il comico con il tragico, dando un’atmosfera di irrealtà e fantasia ai suoi racconti, che si traducono in immagini grottesche.

Accenniamo brevemente anche l’importanza del ciclo di racconti *Mirgorod*, in cui è contenuto il testo che interessa in parte anche la sceneggiatura di Tynjanov, ossia *Povest’ o tom, kak possorilsja Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforovičem*. Questo ciclo di racconti fa parte della prima opera di Gogol’, che prende spunto dalle tradizioni ucraine e richiama ancora l’elemento demonologico (presente soprattutto nella prima raccolta *Večera na chutore bliz Dikan’ki*⁶⁴). Il racconto narra di due grandi amici e dirimpettai,

⁶¹ F. Pizzi, op. cit., pp. 10-11.

⁶² A. Belyj, op. cit., p. 509.

⁶³ G. Spindel, op. cit., p. 20, citando D. P. Nikolaev, *Satira Gogolja*, Moskva, 1984, p. 322.

⁶⁴ Н. В. Гоголь, *Вечера на хуторе близ Диканьки* // Художественное пространство «украинских» сборников Н. В. Гоголя, сост. О. С. Карандашова, Тверь, Научная книга, 2005. Edizione italiana: N. V. Gogol’, *Le veglie alla fattoria di Dikan’ka*, Torino, Einaudi, 1981.

che si ritrovano a litigare per una sciocchezza, finendo addirittura al tribunale distrettuale per risolvere la faccenda. I due amici non si rappacificheranno mai, sprecando tutta la loro vita ad aspettare una sentenza. La vicenda è narrata con un'intonazione estremamente comica, ad esclusione del finale, che assume toni più lirici, adatti all'amara conclusione del racconto. Nella conclusione si scopre infatti che i due Ivan, invecchiati, aspettano ancora una risposta dal tribunale, che dovrebbe arrivare il giorno successivo. Il narratore fa intuire che la soluzione non arriverà mai, dato che la questione è proseguita per più di dieci anni senza risoluzione. Il significato del racconto non è dunque comico, poiché l'obiettivo è mostrare come l'essere umano sia capace di sprecare tutta la vita nella ricerca di futilità, perdendo un tempo prezioso che non tornerà mai più. Come spiega Colucci, "fra i prezzi pagati dall'uomo per il suo essere animale sociale, c'è anche un sedimento di angustia verso i propri simili che troppo spesso, se sfugge al controllo della ragione, si fa passione, produce guasti irreparabili"⁶⁵: così i due amici hanno trasformato un'inezia in una lite esagerata ed insensata. È caratteristica anche la descrizione della città, con le immancabili figure del giudice, del sindaco e di tutto quel "borgo selvaggio"⁶⁶ che caratterizza il microcosmo provinciale dipinto spesso nelle opere di Gogol'.

2.2.2.1 – *Nevskij prospekt e Šinel'*

Iniziando con l'analisi di *Nevskij prospekt*, si può affermare che in questo racconto la Prospettiva Nevskij rappresenti il cuore della storia, è il luogo in cui ha inizio tutta la vicenda. Tralasciando la sinossi che verrà trattata nel dettaglio nel capitolo successivo, ci preme sottolineare il significato di questo racconto. Due personaggi, l'artista Piskarëv e il tenente Pirogov si lanciano all'inseguimento di due fanciulle, ma resteranno entrambi delusi da queste esperienze; tuttavia essi sono individui profondamente diversi e, se per Pirogov l'amara delusione può essere facilmente dimenticata, nel caso di Piskarëv sarà causa di estrema sofferenza e infine, di morte. Piskarëv è un artista, un sognatore, ma in questa città non c'è spazio per gli idealisti. Lo dimostra anche la vicenda di *Portret*, in cui non c'è spazio per la vera arte e l'artista, perdendo i suoi ideali di gioventù, consacra la vita al denaro. Come spiega Jurij Vladimirovič Mann nell'opera *N. V. Gogol': sud'ba i tvorčestvo in Nevskij prospekt* è presente un contrasto tra le vicende dei due personaggi:

⁶⁵ M. Colucci, op. cit., p. 511.

⁶⁶ *Ibidem*.

Pirogov nonostante la delusione rimane allegro e felice, dando vita a una linea narrativa comica, mentre Piskarëv vive una vera e propria tragedia, causata da uno scontro tra sogno e realtà. Si definiscono così una linea narrativa comica e una tragica, che rispecchiano la poetica di Gogol⁶⁷. Come sostiene anche Vasilij Vasil’evič Gippius, in questo racconto c’è una combinazione di elementi dell’opera di Gogol’, la tragedia e la farsa; ci sono infatti le repliche ironiche dell’autore, ma al contempo la compassione per Piskarëv e una descrizione dei luoghi “spaventosi” in cui manca totalmente la parte comica, in cui tutto è serio e tragico⁶⁸. Un esempio è costituito dalla parte in cui viene descritta l’abitazione della ragazza di cui è innamorato l’artista: “tutto questo lo convinse che era entrato nell’orribile dimora della dissolutezza [...] la dimora in cui l’uomo calpesta e deride in modo sacrilego tutto ciò che è puro e santo”⁶⁹. È la luce ingannevole della Prospettiva Nevskij a illudere i personaggi, a mostrare loro una realtà diversa e a far crescere ideali e speranze. Come afferma Gippius, Gogol’ raffigura Pietroburgo con una luce fantastica: “figure impressioniste [...] assomigliano a una caricatura; [...] una maniera lirico-impressionista illumina tutte le figure più comuni con una luce fantastica e porta inevitabilmente alla conclusione «tutto è inganno, tutto è sogno, niente è come sembra»”⁷⁰. È proprio questo l’elemento fondamentale che cercherà di riprodurre Tynjanov nella sua sceneggiatura, ovvero l’aura di inganno e di sogno che caratterizzano Pietroburgo e in particolare la Prospettiva Nevskij: questa città distorce la realtà e attira gli uomini, intrappolandoli per sempre nei loro irrealizzabili desideri. È questa l’atmosfera che ha cercato di ricreare lo sceneggiatore nella prima parte del suo testo, riprendendo gli eventi e i tratti di questi personaggi. Verrà approfondita questa tematica nel prossimo capitolo, che presenta l’analisi dettagliata della sceneggiatura.

Analizzeremo ora il racconto *Šinel’*, prestando particolare attenzione all’interpretazione fornita da Ejchenbaum, a cui si rifà Tynjanov. Questo racconto è

⁶⁷ Ю. В. Манн, *Н. В. Гоголь. Судьба и творчество*, pp. 85-86.

⁶⁸ В. В. Гиппиус *Из книги «Гоголь»* // Н. В. Гоголь, *Петербургские повести*, сост. М. А. Васильевой, Москва, Русский путь, 2004, p. 309.

⁶⁹ «всё это уверило его, что он зашёл в тот отвратительный приют, где основал свое жилище жалкий разврат [...] тот приют, где человек святотатственно подавил и посмеялся над всем чистым и святым», Н. В. Гоголь, *Невский проспект* // Н. В. Гоголь, *Петербургские повести*, p. 35. Le traduzioni delle opere di Gogol’ nel presente lavoro sono nostre, salvo non diversamente indicato.

⁷⁰ «импрессионистические образы [...] приближаются к карикатуре; [...] лирико-импрессионистическая манера освещает все самые обыденные фигуры фантастическим светом и неизбежно приводит к выводу – «всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется», В. В. Гиппиус, *Из книги «Гоголь»*, pp. 306, 307.

definito da Mann, che cita a sua volta Vissarion Grigor'evič Belinskij, come “una delle creazioni più profonde di Gogol’”⁷¹: qui egli è riuscito ad esprimere in pieno il tema del *malen'kij čelovek*, il “piccolo uomo” schiacciato dal sistema che vive un'esistenza di sofferenze, un tema che verrà approfondito nei paragrafi a seguire. In questo racconto Gogol' ha saputo unire perfettamente il tragico e il comico: la vita di questo funzionario è caratterizzata da una serie di sventure che, grazie al modo in cui vengono narrate, suscitano un sorriso, tuttavia rivelano al contempo una natura essenzialmente tragica. Gogol' lavora a lungo su questo testo, redigendone più stesure prima di completare definitivamente il lavoro. Come spiega Mann, sembra che il nucleo della storia abbia avuto origine da un aneddoto che Gogol' sente raccontare: un impiegato, dopo aver risparmiato a lungo, riesce a comprarsi un fucile per la caccia ma, subito dopo averlo acquistato, lo smarrisce e ne resta talmente deluso da perdere la testa, fino a quando alcuni amici non gliene comprano uno nuovo e lo aiutano a rinsavire. Gogol' rimane profondamente colpito da questo aneddoto e decide di servirsene per il suo racconto⁷².

Šinel' narra la vicenda di un povero funzionario che dedica tutta la sua vita al lavoro e viene costantemente deriso dai colleghi, fino a quando decide di comprare un nuovo cappotto che diventa l'unico desiderio della sua vita; dopo gli innumerevoli sacrifici effettuati per permetterselo, viene tragicamente derubato e deriso ancora una volta dal sistema e dalla gerarchia in cui è intrappolato. L'opera, secondo quanto spiega Ejchenbaum nel saggio “Kak sdelana «Šinel'» Gogolja”⁷³, si basa su due livelli: “in essa vi è uno skaz puramente comico, con tutti gli artifici caratteristici di Gogol' del gioco di parole, uniti a una declamazione patetica, che forma come un secondo strato”⁷⁴. È lo stile tipico di Gogol', che ci presenta un fatto essenzialmente tragico coperto da un velo di ironia e grottesco. È una storia che “dal primo sguardo si può chiamare piuttosto *tragi-comica*”⁷⁵, come asserisce Dmitrij Ivanovič Čiževskij. Infatti, in alcuni frammenti è

⁷¹ «одно из глубочайших созданий Гоголя», Ю. В. Манн, *Н. В. Гоголь. Судьба и творчество*, p. 250.

⁷² Ivi, pp. 237-238.

⁷³ Edizione italiana: B. M. Ejchenbaum, *Come è fatto il Cappotto di Gogol'*, in N. Gogol', *Il cappotto*, Milano, Rizzoli, 1987, trad. it. di Eridano Bazzarelli.

⁷⁴ «в ней чистый комический сказ, со всеми свойственными Гоголю приёмами языковой игры, соединены с патетической декламацией, образующей как бы второй слой», Б. М. Эйхенбаум, *Как сделана «Шинель» Гоголя // О прозе. О поэзии. Сборник статей*, Ленинград, Художественная литература, 1986, p. 50. Lo «skaz» è un termine introdotto dai formalisti russi. V. Kovalev, *Il Kovalev. Dizionario russo-italiano. Italiano-russo. Versione digitale*, Bologna, Zanichelli, 2014, alla voce «skaz» riporta: “imitazione della viva oralità come tecnica narrativa, termine dei formalisti russi”.

⁷⁵ «с первого взгляда можно скорее назвать траги-комической», Д. И. Чижевский, *О «Шинели» Гоголя // Н. В. Гоголь, Петербургские повести*, p. 270.

impossibile trattenere un sorriso: ad esempio con la descrizione fisica del protagonista (“basso, un po’ butterato, un po’ rossiccio, persino un po’ miope, con un’iniziale calvizie sulla fronte, rughe su entrambe le guance e un colore del viso emorroidale...”⁷⁶) o con il divertente racconto della sua nascita e della scelta del nome (“Akakij Akakievič. Forse al lettore potrà sembrare strano e ricercato, ma in verità non l’hanno affatto scelto; le circostanze erano tali che non fu assolutamente possibile dargli un altro nome”⁷⁷). Il registro comico è in forte contrasto con l’essenza della vicenda e con il tono patetico utilizzato per esprimerla: si ritrovano infatti nel racconto frasi del tipo “e si copriva con la mano il povero ragazzo, e molte volte sussultò in seguito, vedendo quanta ferocia ci sia nell’animo umano, quanta volgarità si celi nell’intelletto più raffinato e colto e, Dio! persino in quell’uomo che il mondo riconosce come nobile e onesto...”⁷⁸. Questo elemento del contrasto tra tragico e comico sarà ripreso anche da Tynjanov nel testo della sceneggiatura.

Riprendendo il saggio di Ejchenbaum, un importante concetto evidenziato è quello del tessuto “sonoro” del racconto, o meglio dei *calembours* (“giochi di parole”). Gogol’ ne fa ampio uso e se ne possono distinguere di due tipi, quelli costruiti su analogie sonore oppure su base etimologica⁷⁹. Basti ricordare il cognome del personaggio principale (Bašmačkin), complicato dagli espedienti comici, che gli conferiscono un aspetto serio: “Si intuisce che il nome, un tempo, aveva avuto origine da scarpa; ma quando, in quale epoca e in che modo esso fosse derivato da scarpa non si sapeva”⁸⁰. Si intuisce pertanto che Gogol’ ama introdurre giochi di parole, conferendo un aspetto di serietà alla narrazione: è proprio grazie a questa tecnica che l’autore riesce a far scaturire il riso. Per quanto riguarda i *calembours* costituiti da effetti sonori, Ejchenbaum afferma

⁷⁶ «низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица что называется геморроидальным...», Н. В. Гоголь, *Шинель* // Н. В. Гоголь, *Петербургские повести*, p. 136. D’ora in avanti riporteremo direttamente il testo originale dell’opera, indicando tra parentesi la sigla “*Шинель*” e il numero di pagina.

⁷⁷ «Акакий Акакиевич. Может быть, читателю оно покажется несколько странным и выисканным, но можно уверить, что его никак не искали, а что сами собою случились такие обстоятельства, что никак нельзя было дать другого имени», Ivi, pp. 136-137.

⁷⁸ «И закрывал себя рукою бедный молодой человек, и много раз содрогался он потом на веку своём, видя, как много в человеке бесчеловечья, как много скрыто свирепой грубости в утонченной, образованной светскости, и, Боже! даже в том человеке, которого свет признаёт благородным и честным...», Ivi, p. 138.

⁷⁹ Б. М. Эйхенбаум, *Как сделана «Шинель» Гоголя*, pp. 50-51.

⁸⁰ «уже по самому имени видно, что она когда-то произошла от башмака; но когда, в какое время и каким образом произошла она от башмака, ничего этого неизвестно», (*Шинель*, p. 136).

che Gogol' ama i nomi privi di significato ma che hanno un effetto sonoro, ovvero parole che rivelano una "semantica del suono"⁸¹; egli intende dire che l'autore accosta tra loro vocaboli privi di significato o di senso all'interno di una frase o di una combinazione di parole, ma che scaturiscono un particolare effetto sonoro. È così ad esempio per il nome del protagonista, Akakij Akakievič, che non ha un significato ma trasmette un effetto sonoro originale. È quello che accade anche con la sua descrizione all'interno del racconto: il formalista sottolinea il fatto che l'ultima parola usata per descrivere il suo aspetto (*gemorroidal'nyj*, "emorroidale") sia inserita solo affinché la forma sonora acquisisca una forza espressiva ed emozionale speciale e sia percepita come un effetto sonoro comico indipendentemente dal significato⁸². Nonostante i giochi di parole e gli espedienti sonori creati da Gogol', nella narrazione c'è sempre la sensazione che questi elementi non siano "artificiali", ma che siano invece del tutto naturali: "si incontra spesso in Gogol' l'artificio di conduzione all'assurdo o una combinazione illogica di parole, ma di solito è mascherato da una sintassi rigorosamente logica, perciò c'è un'impressione di involontarietà"⁸³, ovvero di una cosa non creata intenzionalmente.

Tutto contribuisce a trasmettere un'atmosfera di naturalezza, di realtà, "L'illusione di una storia vera, riferita come un fatto, di cui il narratore non conosce esattamente tutti i dettagli"⁸⁴. Da qui l'utilizzo di espressioni quali «un qualche» (*kakoj-to*), «purtroppo, poco conosciuto» (*k sožaleniju, nemnogo izvestno*), «non conosciuto» (*ničego neizvestno*), «non ricordo» (*ne pomnju*)⁸⁵, usate soprattutto nella descrizione iniziale del personaggio e del luogo in cui si svolge la vicenda ("in un dipartimento prestava servizio un funzionario"⁸⁶: non si specifica nel dettaglio il luogo e rimane una sensazione di indefinitezza). Pertanto Gogol' utilizza molti giochi di parole ed espressioni sonore e comiche, "ha decorato il racconto di calembours e aneddoti, tuttavia ha inserito la declamazione, complicando questo strato compositivo iniziale. Ne è risultato il

⁸¹ «свуковая семантика», Б. М. Эйхенбаум, *Как сделана «Шинель» Гоголя*, p. 52.

⁸² *Ivi*, p. 53.

⁸³ «приём доведения до абсурда или противологического сочетания слов часто встречается у Гоголя, причём он обычно замаскирован строго логическим синтаксисом и потому производит впечатление произвольности», *Ivi*, p. 51.

⁸⁴ «Иллюзия действительной истории, переданной как факт, но не во всех мелочах точно известной рассказчику», *Ivi*, p. 56.

⁸⁵ *Ibidem*, citando Н. В. Гоголь, *Шинель*.

⁸⁶ «в одном департаменте служил один чиновник», (*Шинель*, p. 136).

grottesco, in cui la mimica del riso si scambia con la mimica della sofferenza”⁸⁷. È importante sottolineare che tutto il racconto si svolge con un’alternanza tra uno stile comico-sarcastico, quasi come un’ingenua presa in giro del protagonista, e uno melodrammatico, con cui vengono messi in risalto invece i suoi sentimenti sofferenti, anche attraverso semplici frasi come “lasciatemi stare, perché mi offendete? [...] Io sono tuo fratello”⁸⁸. Grazie al linguaggio e al suo stile, Gogol’, come afferma Čiževskij, riesce a dare sempre l’impressione di qualcosa di inaspettato, come se ciò che leggiamo alla fine di una frase o un paragrafo non sia la conseguenza logica di quello che ci aspettiamo; è il suo modo per esprimere il comico, con un gioco di contrapposizioni, di antitesi tra ciò che è sensato e ciò che non lo è. Così il tono più serio si scambia con quello scherzoso e una frase che sembra avere un tono patetico in realtà cambia all’improvviso e sfocia in qualcosa di comico, o viceversa⁸⁹. Come spiega Mann, il tono è di base scherzoso, semplice, e anche il narratore scherza sugli eventi che accadono al protagonista; ma c’è anche un altro stile, un’altra intonazione nel racconto, ovvero un tono sontuoso, melodrammatico, che si esprime attraverso l’uso di parole con significato filosofico⁹⁰.

Un altro punto da chiarire è proprio quello del narratore: la vicenda non viene esposta da un narratore onnisciente (che dà quindi la sensazione che sia l’autore a raccontare), bensì da un narratore che, come già accennato, sembra riportare una vicenda che ha sentito raccontare e di cui non conosce ogni dettaglio. Come afferma Čiževskij, Gogol’ cerca inoltre di avvicinarsi al personaggio, proprio attraverso l’inserimento di questo narratore: il suo discorso viene infatti impoverito con espressioni quali “un” (*odin*), “un qualche” (*kakoj-to*), “qualcosa” (*čto-nibud’*), per accostarsi a quello proprio di Akakij, a sua volta molto povero (“si esprime con preposizioni, con avverbi, con particelle che non hanno assolutamente alcun significato”)⁹¹. Come spiega Gural’nik, questo narratore non registra i fatti senza emozione, ma li commenta; la sua voce specifica tutte le sfumature del racconto, accentuando il comico e il tragico, dando un valore agli avvenimenti, intervenendo con dichiarazioni dirette. Inoltre spesso si fonde con l’autore,

⁸⁷ «уснастил повесть каламбурами и анекдотами, но зато ввёл декламацию, осложнив этим первоначальный композиционный слой. Получился гротеск, в котором мимика смеха сменяется мимикой скорби», Б. М. Эйхенбаум, *Как сделана «Шинель» Гоголя*, p. 57.

⁸⁸ «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете? [...] Я брат твой», (*Шинель*, p. 136).

⁸⁹ Д. И. Чижевский, *О «Шинели» Гоголя*, p. 275.

⁹⁰ Ю. В. Манн, *Н. В. Гоголь. Судьба и творчество*, pp. 242-245.

⁹¹ Д. И. Чижевский, *О «Шинели» Гоголя*, pp. 273-274.

esprimendo il suo giudizio sugli eventi, donando così alla narrazione intensità emotiva, veridicità e naturalezza⁹².

Gogol' riesce a trasmettere attraverso il linguaggio un elemento molto importante: il lettore riesce a percepire quanto sia piccolo il mondo di Akakij e quanto ogni evento che accade sia per lui qualcosa di enorme. Come asserisce Čiževskij, il narratore attraverso i numerosi *daže* (“persino”) ci mostra il piccolo mondo di Akakij: ciò che è “piccolo” per noi o per gli altri personaggi è in realtà “grande” per lui; così il racconto risulta costruito sull’oscillazione di contrastanti emozioni⁹³, che ci fanno capire l’intensità del pensiero dell’autore. Gogol’ “giunge così a una lingua nuova, complessa [...] troppo poco «tipica» per essere facilmente imitata”⁹⁴. All’interno di questa nuova lingua, prendendo in considerazione la sua opera in generale, “i suoi procedimenti preferiti sono le iperboli e gli ossimori; anche i suoi epiteti sono iperbolici quando parla di oggetti che sono enormi, terribili, spaventevoli, mai visti, mai esistiti”⁹⁵. Questo richiama il suo bisogno di fantastico, di deformare la realtà che viene descritta e che appare davanti agli occhi dei lettori. Tra le figure retoriche l’iperbole sembra quella che meglio esprime le sue concezioni: “per Gogol’ l’iperbole è un sistema di disegno che vuole vedere nel fenomeno una totalità e un giudizio su questa totalità, apparentemente comico, che rimanda a un giudizio triste sull’ambiente sociale che di quella totalità artistica è l’elemento specchiato”⁹⁶.

Un altro elemento da evidenziare nel racconto *Šinel’* è il finale: l’autore affida l’epilogo totalmente al fantastico. Akakij si riscatta e torna a vagare per la città sotto forma di fantasma, rubando i cappotti di chi lo aveva offeso e umiliato. La sua più grande vendetta sarà il cappotto del “personaggio importante”, colui che non aveva voluto ascoltarlo durante la denuncia del furto, e che non aveva fatto altro che umiliarlo ulteriormente. Ivan Dmitrievič Ermakov, nell’opera *Psichoanaliz literatury*, spiega come il finale fantastico non sia un desiderio di fantasia dell’autore, ma il bisogno di non lasciare nulla di incompiuto, di essere minuzioso e di voler descrivere appieno la natura

⁹² У. А. Гуральник, *Русская литература и советское кино*, p. 133.

⁹³ Ivi, p. 281.

⁹⁴ G. Spindel, op. cit., p. 26.

⁹⁵ Ivi, p. 24.

⁹⁶ Ivi, p. 25.

del personaggio⁹⁷. Gogol' vuole ristabilire la giustizia, vuole dare un'altra opportunità al protagonista e concedergli la chance di riscattarsi. Purtroppo però, la giustizia non appartiene a questo mondo, pertanto era necessario ristabilire l'ordine in un'atmosfera fantastica, lasciando una "reticenza misteriosa"⁹⁸.

Il cappotto per Akakij non è solo un oggetto: è un vero desiderio, è quasi come il sogno di "una compagna di vita". Questo oggetto è la ricerca di un amore, di una compagna che potesse riempire e dare senso all'esistenza misera di un povero funzionario; per questo il titolo viene spesso tradotto come "La mantella"⁹⁹, per mantenere il genere femminile. Citando il racconto stesso: "da quel momento era come se la sua stessa esistenza si fosse fatta più piena, come se si fosse sposato, come se qualche altra persona stesse con lui, come se non fosse più solo, ma una piacevole compagna avesse accettato di percorrere assieme a lui il cammino della vita"¹⁰⁰. Si pensa che Gogol' abbia proiettato questi significati su un oggetto inanimato piuttosto che su una persona a causa della sua vicenda personale: sembra infatti che lo scrittore non abbia avuto esperienze sentimentali durante la sua vita. Come ricorda Colucci, nell'opera di Gogol' la donna è quasi sempre colei che porta alla rovina o all'umiliazione dell'uomo e quando ciò non accade, è solo fonte di angoscia; è proprio la sessualità che, inconsciamente trasferita su un oggetto, travolge Akakij Akakievič¹⁰¹. È infatti una donna a portare alla rovina anche l'artista Piskarëv di *Nevskij prospekt*, ma anche a provocare un senso di delusione sul tenente Pirogov. Dunque questo risvolto sembra essere molto importante nell'interpretazione dell'opera e sarà pertanto tenuto in considerazione da Tynjanov e dai registi. Anche Belyj approfondisce l'argomento, affermando: "è significativo che non sappiamo quali donne Gogol' abbia amato e se abbia mai amato. Quando descrive una donna tratta o di una visione o di una fredda statua"¹⁰². Anche Colucci descrive le bellezze

⁹⁷ И. Д. Ермаков, *Психоанализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский*, Москва, Новое литературное обозрение, 1999, p. 254.

⁹⁸ «таинственной недоговорённости», Ю. В. Манн, *Н. В. Гоголь. Судьба и творчество*, p. 250.

⁹⁹ Il titolo di *Šinel'* è stato tradotto anche come "La mantella", poiché il vocabolo russo originale è di genere femminile. Ricordiamo ad esempio la traduzione di Nicoletta Marcialis: N. V. Gogol', *La mantella*, Roma, Salerno, 1991.

¹⁰⁰ «с этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу», (*Шинель*, p. 148).

¹⁰¹ M. Colucci, op. cit., p. 522.

¹⁰² A. Belyj, op. cit., p. 507.

e le donne nell'opera di Gogol' come "marmoree" e di una "convenzionale freddezza"¹⁰³. È proprio così che i personaggi gogoliani vivono l'amore e la sessualità, relegata in un sogno o nel desiderio di una donna irraggiungibile, che li porterà inevitabilmente alla rovina. È quel che succede anche ad Akakij: innamoratosi del sogno di una nuova "compagna di vita", proietta ogni sua energia ed ogni sforzo nel suo compimento, ma sarà vittima di una tragica fine e di un delirio che lo condurrà alla morte. Anche il delirio è una parte significativa del racconto che sarà raffigurata nella pellicola di Kozincev e Trauberg.

Riassumendo, si può dire che gli elementi importanti del racconto fin qui analizzati siano il linguaggio utilizzato da Gogol' e il livello sonoro del testo, il doppio strato comico e tragico della narrazione, il fantastico racchiuso nel finale e la concezione del protagonista sull'amore. Questi punti sono importanti perché verranno ripresi da Tynjanov durante la stesura della sceneggiatura; egli si baserà in gran parte sull'interpretazione di Ejchenbaum il quale, oltre ad attribuire grande importanza al linguaggio di Gogol' e al tono comico-patetico, insiste sul concetto di grottesco come metodo trainante della narrazione.

Ejchenbaum sostiene che il grottesco, all'interno di questo racconto, sia costituito dal contrasto tra il tono comico-aneddotico e la declamazione solenne e melodrammatica; inoltre il grottesco si concretizza come un gioco con la realtà, con la distruzione delle norme ordinarie e la creazione di un nuovo mondo fantastico. Così in questo nuovo mondo ogni abituale relazione diventa nulla e ogni dettaglio può crescere fino a dimensioni colossali. Gogol' riesce a giocare con le norme che regolano la vita interiore, esagerando ciò che è piccolo e rimpicciolendo ciò che è grande. La vita interiore di Akakij non è insignificante ma è chiusa in un suo mondo, con le sue leggi e le sue proporzioni: perciò avere la mantella significa ottenere qualcosa di grandioso, una nuova compagna di vita¹⁰⁴. Il grottesco scaturisce pertanto dai contrasti: dalle diverse intonazioni nel racconto alla deformazione della realtà stessa. L'autore distrugge le proporzioni abituali e ne crea di nuove, si inserisce nel mondo limitato di Akakij e fa sembrare qualcosa di ordinario un evento assolutamente grandioso. Egli esagera i piccoli avvenimenti, trasportandoci nel piccolo mondo di Akakij e trasmettendoci il suo punto di vista: il giorno in cui ricevette

¹⁰³ M. Colucci, op. cit., p. 522.

¹⁰⁴ Б. М. Эйхенбаум, *Как сделана «Шинель» Гоголя*, pp. 59-61.

il cappotto fu “il giorno più trionfale nella vita di Akakij Akakievič”¹⁰⁵. Ne consegue pertanto una composizione grottesca, che descrive una realtà deformata, surreale rispetto a un mondo ordinario. Come prosegue Ejchenbaum, anche la morte di Akakij è descritta in modo grottesco, come la sua nascita, con un’alternanza di dettagli comici e tragici¹⁰⁶. Troviamo nel testo espressioni del tipo “Alle sue stanze e ai suoi averi non vennero nemmeno posti i sigilli perché, innanzitutto non c’erano ereditari, e in secondo luogo restava molto poco da ereditare: un mucchietto di penne d’oca, una risma di fogli protocollo, tre paia di calzini, due o tre bottoni staccatisi dai pantaloni e la vestaglia che il lettore già conosce”¹⁰⁷; queste frasi sono seguite da “Pietroburgo rimase senza Akakij Akakievič, come se in realtà non fosse mai esistito. [...] Un uomo che aveva sopportato docilmente le derisioni e che morì senza aver compiuto qualcosa di straordinario”¹⁰⁸. È evidente la differenza di intonazione, che assume qui la forma del patetismo ed esprime in pieno la tragicità della vita del protagonista. Il finale, come sostiene Ejchenbaum, è l’apoteosi del grottesco: è il vero fantastico grottesco, che si presenta come gioco con la realtà¹⁰⁹. Nella parte finale, come già illustrato, viene infatti descritto il ritorno di Akakij con le sembianze di un fantasma, e il racconto acquista una dimensione fantastica. Questo fantastico è dunque una manipolazione della realtà, un “gioco con la realtà” che assume le dimensioni del grottesco, in quanto deformazione del mondo ordinario e introduzione di elementi surreali. Il grottesco sembra essere quindi un espediente molto importante per Ejchenbaum e verrà preso in considerazione da Tynjanov durante la fase di stesura del testo. Come sostiene Ogudov, egli ha infatti indicato negli “appunti preliminari” al testo le rappresentazioni del grottesco che avrebbero dovuto essere create nella diegesi del futuro film, ma il grottesco è visibile anche nella diegesi del testo della sceneggiatura¹¹⁰.

Pertanto, concludendo con l’analisi del racconto *Šinel’*, si può affermare che sia un’opera di grande ingegno che condensa molti tratti dello stile di Gogol’, in cui sono

¹⁰⁵ «день самый торжественнейший в жизни Акакия Акакиевича», (*Шинель*, р. 149).

¹⁰⁶ Б. М. Эйхенбаум, *Как сделана «Шинель» Гоголя*, р. 62.

¹⁰⁷ «Ни комнаты, ни вещей его не печатавали, потому что, во-первых, не было наследников, а во-вторых, оставалось очень немного наследства, именно: пучок гусиных перьев, десть белой казенной бумаги, три пары носков, две-три пуговицы, оторвавшиеся от панталон, и уже известный читателю капот», (*Шинель*, р. 160).

¹⁰⁸ «Петербург остался без Акакия Акакиевича, как будто бы в нём его и никогда не было. [...] Существо, переносившее покорно канцелярские насмешки и без всякого чрезвычайного дела сошедшее в могилу», *Ibidem*.

¹⁰⁹ Б. М. Эйхенбаум, *Как сделана «Шинель» Гоголя*, р. 62.

¹¹⁰ С. А. Огудов, *Диегезис и гротеск: киноадаптация «Шинели» Ю.Н. Тынянова* // «Вестник Томского государственного университета», Вып. 401, 2015, pp. 63-68.

presenti il fantastico, il grottesco, una lingua che gioca con gli effetti sonori e, come afferma Ejchenbaum, un'intonazione epica che si scambia con il sarcasmo¹¹¹. Tutti questi elementi sono necessari per capire il testo della sceneggiatura di Tynjanov e la reinterpretazione dello stile e della poetica dell'autore dell'Ottocento. “Non un narratore, ma un compositore [...] si nasconde dietro al testo stampato di «Šinel'»”¹¹²; così dichiara Ejchenbaum, sottolineando il genio artistico di Gogol'. All'interno del suo stile “la satira si mescola all'humour, le lacrime al riso, la minuziosa osservazione alla fantasia”¹¹³; così Spendel definisce la poetica di Gogol', ricca di contraddizioni e contrasti, che contribuiscono a renderla unica.

Di seguito sarà analizzato nel dettaglio il tema sviluppato nel racconto *Šinel'* e in parte in *Nevskij prospekt*, che verrà elaborato anche nella sceneggiatura. Verranno poi analizzati i tratti dei personaggi principali che confluiscono nel protagonista del testo di nostro interesse.

2.2.3 – Il tema e il personaggio: l'umiliazione e il *malen'kij čelovek*

Il tema è il contenuto di base di un'opera letteraria, l'argomento principale che fa da sfondo alle vicende narrate. Il tema che caratterizza *Šinel'* e in parte anche *Nevskij prospekt* è quello dell'ingiustizia sociale. Il povero funzionario ha dedicato tutta la sua vita al servizio per lo Stato, ha trascorso tutta la sua esistenza sulle carte della cancelleria, a copiare e trascrivere continuamente; tuttavia, viene ridicolizzato, preso in giro e nel momento di estremo bisogno, viene umiliato. Il tema dell'ingiustizia sociale assume però anche altre connotazioni, arrivando a includere l'umiliazione e la disumanità dell'essere umano. L'opera di Gogol' infatti cela sempre numerosi significati, non basta fermarsi al primo sguardo “superficiale”. Il grande scrittore scava nei meandri dell'animo umano, cercando di rappresentarne le più profonde sfumature. Secondo quanto asserisce Čiževskij, il tema dell'opera dal punto di vista sociale può sembrare una protesta dei piccoli funzionari, ma in realtà dietro a questo si nasconde la compassione, la necessità di riconoscere Akakij come “nostro fratello”; così il tema de *Šinel'* diventa l'accensione

¹¹¹ Б. М. Эйхенбаум, *Как сделана «Шинель» Гоголя*, p. 57.

¹¹² «Не сказитель, а исполнитель [...] скрывается за печатным текстом «Шинели»», *Ibidem*.

¹¹³ G. Spendel, *op. cit.*, p. 13.

dell'animo umano, la sua rinascita sotto l'influenza dell'amore¹¹⁴. Il significato di fondo dell'opera è dunque la compassione per un nostro simile, la pietà e la comprensione per qualcuno che viene “schiacciato” dalla società e dalla disumanità di altri individui. Il povero Akakij viene umiliato, è vittima di una società e di un sistema che non perdona. I suoi colleghi si prendono gioco di lui, lo canzonano, chiamano il suo cappotto *kapot*¹¹⁵ al posto di *šinel'*, il termine usato solitamente per indicare il soprabito. Quando subisce il furto del cappotto si rivolge all'unica guardia presente nelle vicinanze, ma invano. La società sembra rifiutare questo uomo, che conduce un'esistenza misera e insignificante. Sarà il “personaggio importante” a infliggere il colpo finale al povero funzionario: è la gerarchia, il sistema e la prepotenza del “grado” a distruggere mortalmente Akakij. L'intera vita del funzionario è una presa in giro: dai colleghi perfidi alla città stessa che lo deride e lo annienta. Egli è vittima non solo del sistema, ma anche del destino. Sembra infatti che la sua sorte sia già predestinata, fin dall'inizio sembra che la sua vita non possa essere altrimenti: “non fu possibile in alcun modo dargli un altro nome [...] questo è il suo destino [...] ciò accadde assolutamente per necessità di cose e dargli un altro nome non era proprio possibile”¹¹⁶. Le cose dovevano andare così e non c'era modo di cambiarle. Il destino si manifesta anche con le sembianze del freddo¹¹⁷, sostiene Ermakov, che ricorda come il povero funzionario non possa difendersi dal gelo di Pietroburgo, avendo un cappotto vecchio e logoro. Sarà infatti anche il freddo a giocare un ruolo fondamentale nel destino di Akakij, che lo spingerà a far visita al sarto e a intraprendere la strada che lo porterà alla rovina. “Esiste a Pietroburgo un nemico letale per tutti coloro che guadagnano circa quattrocento rubli all'anno. Questo nemico non è altri che il nostro gelo nordico”¹¹⁸. Sembra non esserci via di scampo entro i confini della realtà; tuttavia la giustizia verrà ristabilita come sappiamo grazie al ricorso al fantastico. Akakij viene umiliato dal sistema, dal destino, e anche dal narratore. Egli infatti sembra prendersi gioco bonariamente del personaggio, attraverso la descrizione fisica che ne fornisce o ad

¹¹⁴ Д. И. Чижевский, *О «Шинели» Гоголя*, pp. 282, 286.

¹¹⁵ Secondo quanto riportato da V. Kovalev, *ilKovalev. Dizionario russo-italiano. Italiano-russo. Versione digitale*: il vocabolo *kapot* indica una “vestaglia da casa”. In questo modo il cappotto è oggetto di scherno poiché invece di essere chiamato con il nome che gli è consono, è ridotto al grado di “vestaglia”.

¹¹⁶ «никак нельзя было дать другого имени [...] его такая судьба [...] это случилось совершенно по необходимости и другого имени дать было никак невозможно», (*Шинель*, p. 137).

¹¹⁷ И. Д. Ермаков, *Психоанализ литературы*, p. 252.

¹¹⁸ «Есть в Петербурге сильный враг всех, получающих четыреста рублей в год жалования или около того. Враг этот не кто другой, как наш северный мороз», (*Шинель*, p. 141).

esempio con le espressioni “Aveva ottenuto [...] un nastrino sul petto e le emorroidi. Del resto, non si può dire che non ricevesse nessuna attenzione”¹¹⁹. Dunque lo sfondo del testo letterario è l’umiliazione di Akakij e la conseguente compassione a cui è spinto il lettore, una compassione rivolta a un personaggio che simboleggia in realtà ogni essere umano, astruendo il significato profondo dell’opera dal singolo evento contingente ed estendendolo all’umanità intera.

Per quanto riguarda il testo di una sceneggiatura, il tema “ispira e sorveglia l’unitarietà della storia, è il legame tra il racconto degli eventi e il problema centrale”¹²⁰: ogni sceneggiatura parte dal nucleo di una storia, che si sviluppa intorno a un problema. Questo problema fa scaturire tutti gli eventi che caratterizzano la storia e quindi la successione delle scene. Il tema pertanto unisce il problema centrale che fa scaturire la storia con la narrazione degli eventi, poiché esso è il significato stesso che dà senso a tutta la vicenda. Il tema, come affermano Luca Bandirali ed Enrico Terrone, è solitamente un universale astratto, ad esempio l’orgoglio o la lussuria (o nel nostro caso l’ingiustizia sociale e la disumanità) e lo sceneggiatore lo deve tradurre in azioni tematiche, quindi in scene “topiche” che lo esplorano esplicitamente; il tema, data la sua astrattezza, permette di sollevare la storia dalla contingenza e renderla condivisibile a qualsiasi pubblico¹²¹. Questo accade anche nel caso del film *Šinel’*, i cui motivi ripresi dall’opera letteraria hanno “una forza di generalizzazione realistica”¹²². Le scene topiche invece sono quelle in cui il tema viene affrontato direttamente, quelle che lo esprimono direttamente. Saranno pertanto analizzate nel prossimo capitolo per capire come Tynjanov abbia reinterpretato il significato dell’opera originale.

Illustriamo ora nel dettaglio le caratteristiche del personaggio principale all’interno dell’opera letteraria. Akakij Akakievič è il *malen’kij čelovek*, ovvero il “piccolo uomo”, l’individuo misero, sfortunato e insignificante che caratterizza gran parte della letteratura russa nel XIX secolo. Secondo quanto suggerisce Aleksej Davydov nell’opera *Duša Gogolja*, il *malen’kij čelovek* è in genere una figura che appartiene a uno strato sociale non elevato, per questo povero; la povertà genera problemi socioculturali e, nel nostro caso, Akakij è spinto a comprare un nuovo cappotto per sentirsi “ricco”,

¹¹⁹ «Выслужил он [...] пряжку в петлицу да нажил геморрой в поясицу. Впрочем, нельзя сказать, чтобы не было к нему никакого внимания», (*Шинель*, p. 139).

¹²⁰ L. Bandirali – E. Terrone, *Il sistema sceneggiatura*, p. 32.

¹²¹ Ivi, pp. 33-34.

¹²² «сила реалистического обобщения», (*Гуральник*, p. 125).

tuttavia la perdita del nuovo oggetto sarà un colpo talmente forte che causerà la morte del protagonista¹²³. Il “piccolo uomo” di Gogol’ è diligente, ma non intellettualmente evoluto (si esprime con avverbi, particelle, non conclude mai le frasi), è decisamente laborioso ma non inventivo (“datemi piuttosto qualcosa da copiare”¹²⁴) ed ha un’anima servile: trascorre tutta la vita ad impegnarsi nel suo lavoro e a rispettare la gerarchia, per questo l’umiliazione del personaggio importante ha su di lui un effetto mortale¹²⁵. Il *malen’kij čelovek* è eternamente umiliato, viene deriso dai colleghi ma anche dalla gerarchia statale e dalla città stessa: “I suoi superiori si comportavano con lui in modo dispotico e gelido. [...] I giovani impiegati ridevano di lui e lo prendevano in giro. [...] Aveva la speciale arte, quando passeggiava per la strada, di capitare sotto una finestra proprio nel momento in cui da essa gettavano ogni tipo di schifezza”¹²⁶. Tutta la descrizione del protagonista suggerisce la presenza di un individuo insignificante, debole, umiliato in tutte le sue sfaccettature: “un impiegato, che non si può dire fosse molto importante [...] l’eterno consigliere titolare di cui, com’è noto, si sono beffati e abbondantemente presi gioco vari scrittori”¹²⁷; il suo nome deriva da *bašmak*, quindi da una “scarpa”, qualcosa appunto di non molto importante, quasi ad intendere che venga calpestato. La sua vita è misera, non si diverte mai, mangia senza curarsi nemmeno del sapore del cibo, ha l’uniforme sgualcita e il cappotto logoro. Akakij è un personaggio debole, impotente e viene persino paragonato ad un “gattino di gesso” (ricordiamo che Gogol’ paragona spesso i suoi personaggi a degli animali): egli, come prosegue Ermakov, è immobile come quel gatto, non partecipa alla vita dei funzionari, scrive e riscrive meccanicamente, è passivo e sofferente, e tutta la forza che possiede la usa per combattere contro il caso e le persone¹²⁸. Il mondo di Akakij è chiuso, limitato e al suo interno egli riesce a trovare un senso grazie alla scrittura e copiatura, attività a cui egli dedica ogni istante della sua esistenza: “là, in quella copiatura trovava un suo mondo piacevole e originale”¹²⁹ ed egli sapeva

¹²³ А. Давыдов, *Душа Гоголя. Опыт социокультурного анализа*, Москва, Новый Хронограф, 2018, pp. 115-116.

¹²⁴ «лучше дайте я перепису что-нибудь», (*Шинель*, p. 139).

¹²⁵ А. Давыдов, *Душа Гоголя*, pp. 118-121.

¹²⁶ «Начальники поступали с ним как-то холодно-деспотически. [...] Молодые чиновники подсмеивались и острились над ним. [...] Имел особенное искусство, ходя по улице, попевать под окно именно в то самое время, когда из него выбрасывали всякую дрянь», (*Шинель*, pp. 137-139).

¹²⁷ «чиновник нельзя сказать, чтобы очень замечательный [...] вечный титулярный советник, над которым, как известно, натрунили и наострили вдоволь разные писатели», Ivi, p. 136.

¹²⁸ И. Д. Ермаков, *Психоанализ литературы*, p. 252.

¹²⁹ «там, в этом переписыванье, ему виделся какой-то свой разнообразный и приятный мир», (*Шинель*, p. 138).

accontentarsi di tutto ciò. L'attività di riscrittura è però meccanica, non richiede invenzione e creatività, è il simbolo di un "automa" che vive la sua vita svolgendo un compito determinato, senza aspirare ad altro. Egli, come afferma Mann, sembra non abbia una biografia, sembra nato direttamente per prestare servizio alla cancelleria; tuttavia egli è contrapposto al sistema e ai rapporti crudeli che lo circondano¹³⁰. Sarà infatti la gerarchia e l'umiliazione di un superiore a dettare la sua tragica fine. Il lettore è spinto a provare compassione nei suoi confronti, soprattutto quando egli risponde ai colleghi che lo deridono, dicendo "Lasciatemi stare, perché mi offendete? [...] Nelle sue parole c'era qualcosa che suscitava compassione"¹³¹. L'obiettivo di Gogol' è quello di creare compassione per questo *malen'kij čelovek*, di fare in modo che il lettore lo compatisca; Saryčeva afferma che Akakij viene raffigurato per mostrare che ogni uomo merita amore e in Gogol' c'è una compassione per il piccolo uomo, un appello al bene, all'amore, all'accettazione¹³². Ermakov asserisce che proprio in questo passaggio, nelle parole "lasciatemi stare, perché mi offendete?" si manifesti la seconda natura di Gogol', che lo obbliga a sfociare nel patetismo, preparando la seconda parte del racconto¹³³. L'autore, secondo quanto afferma Mann, introduce un personaggio episodico di contrasto, il *molodoj čelovek*, il ragazzo che si vergogna per aver deriso Akakij, al fine di attenuare il *pošlyj* (quindi la volgarità, la bassezza dell'essere umano) con sensazioni di compassione e umanità¹³⁴. Nella seconda parte del racconto Akakij subisce una trasformazione: l'affare del cappotto è per lui talmente importante, una novità nella sua misera vita insignificante che gli dona la forza di acquistare più sicurezza in sé stesso, acquisendo nuovi tratti caratteriali. Egli "diventò come più vivace, persino più forte di carattere, come un uomo che si è ormai prefissato e stabilito uno scopo"¹³⁵. Il cappotto, il nuovo sogno di una "piacevole compagna di vita" è l'unico e il primo fatto rilevante della sua esistenza. Come afferma Davydov il cappotto simboleggia una nuova vita, una possibilità di salvarsi; tuttavia, questa trasformazione è temporanea e presto ritorna alla sua condizione precedente a causa dei due colpi che subisce, ovvero il furto del cappotto e l'umiliazione

¹³⁰ Ю. В. Манн, *Н. В. Гоголь. Судьба и творчество*, pp. 39, 41.

¹³¹ «Оставьте меня, зачем вы меня обижаете? [...] В нём слышалось что-то такое преклоняющее на жалость», (*Шинель*, p. 138).

¹³² А. М. Сарычева, *Русская литература*, pp. 29-30.

¹³³ И. Д. Ермаков, *Психоанализ литературы*, pp. 251-252.

¹³⁴ Ю. В. Манн, *Н. В. Гоголь. Судьба и творчество*, pp. 44-45.

¹³⁵ «он сделался как-то живее, даже тверже характером, как человек, который уже определил и поставил себе цель», (*Шинель*, p. 148).

del “personaggio importante”¹³⁶. Il cappotto, per Akakij, è l’equivalente di una donna, è l’unica possibilità di “amare” a cui egli può aspirare: questa nuova mantella è per lui il simbolo di un personaggio femminile, di una compagna che riempie la sua vita. Ermakov insiste sulla “doppia natura” del protagonista, affermando che egli sia l’eterno uomo umiliato e insignificante, ma al contempo aggressivo, che si ribella a chi lo fa soffrire. Questo tratto scaturisce inizialmente durante il delirio che precede la sua morte, in cui si esprime il contrasto tra le tendenze antitetiche della sua coscienza e poi si può notare soprattutto nel finale, in cui egli ruba i cappotti a tutti coloro che lo hanno umiliato¹³⁷. In ogni caso Akakij rappresenta in pieno il “piccolo uomo” umiliato, che viene deriso e annientato dal destino e dal sistema.

Altri personaggi del racconto *Šinel’* che meritano una breve analisi sono il sarto Petrovič e il “personaggio importante”. Quest’ultimo appare solo nella seconda parte del racconto, nel momento in cui Akakij si rivolge a lui nella speranza di ritrovare il suo cappotto. Il narratore sottolinea che egli “era da poco diventato importante, mentre fino ad allora era un personaggio senza importanza”¹³⁸ e viene descritto come un amante della gerarchia che ama terrorizzare i suoi sottoposti. Pronuncia spesso frasi quali “Come osate? Sapete con chi state parlando? Capite chi vi sta davanti?”¹³⁹, simili a quelle che pronuncia davanti ad Akakij, terrificandolo a morte. Altri dettagli sulla sua biografia vengono aggiunti in seguito, ad esempio il suo grado di generale e alcuni dettagli sulla vita privata (veniamo a conoscenza dell’esistenza di una moglie, due figli e un’amante). Un elemento rilevante è la sensazione di rimorso che egli prova dopo aver umiliato Akakij: “fu preda di rimorsi e per tutto il giorno stette male”¹⁴⁰. Nel momento in cui venne egli stesso derubato dal fantasma di Akakij prova invece terrore, la stessa sensazione che era abituato ad infliggere ai suoi sottoposti. Anche in questo modo Gogol’ ristabilisce la giustizia, riscattando il povero funzionario e punendo il generale. La scena in cui egli umilia Akakij è il punto massimo di umiliazione per il protagonista, il momento in cui viene espresso appieno il significato dell’opera: Akakij Akakievič è un “piccolo uomo”, è l’eterno funzionario insignificante, che non può permettersi di oltrepassare il limite e

¹³⁶ А. Давыдов, *Душа Гоголя*, p. 122.

¹³⁷ И. Д. Ермаков, *Психоанализ литературы*, pp. 253-259.

¹³⁸ «недавно сделался значительным лицом, а до того времени он был незначительным лицом», (*Шинель*, p. 156).

¹³⁹ «Как вы смеете? Знаете ли вы, с кем говорите? Понимаете ли, кто стоит перед вами?», *Ibidem*.

¹⁴⁰ «слышал упрёки совести и весь день был не в духе», *Ivi*, p. 162.

affrontare un suo superiore. Per il povero funzionario questa umiliazione rappresenta il culmine di una vita spoglia e attorniata da continue beffe, un momento insopportabile, un peso di cui non può farsi ulteriormente carico. Il solo pensiero di essere stato mortificato da un suo superiore lo annienta, poiché egli aveva dedicato tutta la vita al servizio della cancelleria e al rispetto della gerarchia.

Del sarto Petrovič viene descritta una breve biografia e tratteggiati l'aspetto fisico e il carattere. Egli ha “un occhio orbo e la faccia tutta butterata [...] seduto [...] con le gambe piegate sotto di sé come un pascià turco [...] un grande dito [...] con un'unghia deformata, grossa e robusta [...] severo, taciturno”¹⁴¹. Bastano poche espressioni per capire come il sarto sia un personaggio singolare e presenti caratteri grotteschi, ad esempio: “Amava molto le cose ad effetto, amava confondere completamente all'improvviso e poi guardare di sbieco come il volto dell'interlocutore si faceva perplesso dopo le sue parole”¹⁴².

Mann ritiene che egli possa essere considerato come uno dei personaggi “diabolici” di Gogol', poiché sembra assolvere la funzione del diavolo tentatore e presenta “dettagli infernali: ha un occhio orbo, che dà motivo alla moglie di chiamarlo «diavolo con un solo occhio»; [...] egli «amava sparare prezzi che solo il diavolo sa» e si ostina, «proprio come se il diavolo l'avesse toccato»”¹⁴³. Tutti questi riferimenti al diavolo richiamano lo sciame di personaggi appartenenti alle forze maligne tipici dell'opera di Gogol' e sottolineano l'importante compito svolto da questa figura. Egli all'interno del racconto ha lo scopo di sedurre Akakij e convincerlo ad acquistare un cappotto nuovo di zecca, insistendo sul fatto che il suo sia ormai troppo logoro. È lui dunque ad indurlo “in tentazione”, a persuaderlo a far confezionare la nuova mantella che lo condurrà alla rovina. È stato necessario mettere in evidenza i tratti fondamentali di questi personaggi in quanto verranno analizzati anche all'interno del testo della sceneggiatura.

¹⁴¹ «кривой глаз и рябизну по всему лицу [...] сидевшего [...] подвернувшего под себя ноги свои, как турецкий паша [...] большой палец [...] с каким-то изуродованным ногтем, толстым и крепким [...] крут, несговорчив», (*Шинель*, pp. 141-143).

¹⁴² «он очень любил сильные эффекты, любил вдруг как-нибудь озадачить совершенно и потом поглядеть искоса, какую озадаченный сделает рожу после таких слов», Ivi, p. 145.

¹⁴³ «инферральными деталями: у него кривой глаз, что даёт основание жене называть его «одноглазым чёртом»; [...] он «охотник заламывать чёрт знает какие цены»; он упрямитесь, «точно как будто его чёрт толкнул», Ю. В. Манн, *Творчество Гоголя: смысл и форма*, p. 706.

Altri personaggi di rilievo sono Piskarëv e Pirogov, che confluiscono nel testo di Tynjanov in un unico personaggio. Essi sono sognatori, soprattutto l'artista Piskarëv. Egli, come Akakij, insegue il suo sogno, in questo caso una donna, che ha intrapreso la via della dissolutezza e non è affatto la “perla” candida e immacolata che crede. Proprio come Akakij è preso dal delirio dopo il rifiuto della donna amata, dopo il suo fallito tentativo di redimerla, finendo per togliersi la vita. Egli muore senza aver potuto raggiungere il suo desiderio d'amore, proprio come Akakij perisce dopo il furto del suo cappotto, della sua “compagna di vita”. È importante evidenziare che nei racconti contenuti nella raccolta *Peterburgskie povesti* Gogol' rappresenta principalmente persone che “perdono sé stesse”, che cedono al potere della realtà esterna¹⁴⁴ e non riescono a riscattarsi, se non oltre i limiti del mondo contingente, grazie al fantastico. Pirogov è invece più spavaldo, riesce ad affrontare la realtà senza esserne vittima, non viene annientato dalle delusioni della vita ma riesce a superarle facilmente. Egli, nonostante la tenacia con cui cerca di raggiungere il suo obiettivo, si lascia tutto alle spalle e dimentica l'accaduto. Tuttavia anche i suoi sogni vengono infranti: il destino di questi eroi è segnato e non c'è spazio per desideri e ideali. Pietroburgo e soprattutto il suo cuore, la Prospettiva Nevskij, riserva ai cittadini solo menzogne: illusioni e inganni sconvolgono la vita dei personaggi e un'aura di mistero avvolge questo microcosmo. Anche in questo racconto si nota la presenza delle forze maligne, soprattutto nella frase finale che recita “un demone accende i lampioni solo per mostrare ogni cosa sotto false sembianze”¹⁴⁵.

2.2.3.1 – Il personaggio nella sceneggiatura cinematografica

Secondo quanto illustrato ne *Il sistema sceneggiatura*, nel mondo narrativo descritto nel testo esistono tre livelli: “individuo” (il personaggio principale e le sue caratteristiche), “aggregazioni” (le relazioni, ad esempio una coppia o una famiglia) e “orizzonte” (gli elementi che fanno da sfondo alla storia: tempo, spazio, causalità). In base a come vengono combinati questi tre elementi nascono dei conflitti, ad esempio il conflitto individuo-individuo, individuo-aggregazione, individuo-orizzonte, aggregazione-aggregazione, ecc¹⁴⁶. Da questi conflitti scaturiscono la storia e tutte le

¹⁴⁴ Д. И. Чижевский, *О «Шинели» Гоголя*, p. 288.

¹⁴⁵ «демон зажигает лампы для того только, чтобы показать всё не в настоящем виде», Н. В. Гоголь, *Невский проспект* // Н. В. Гоголь, *Петербургские повести*, p. 58. D'ora in avanti riporteremo direttamente il testo originale, indicando tra parentesi la sigla “*Невский*” e il numero di pagina.

¹⁴⁶ L. Bandirali – E. Terrone, op. cit., pp. 51-55.

vicende narrate. È importante evidenziare il tipo di conflitto individuo-aggregazione in quanto costituisce il fulcro della sceneggiatura di *Šinel'*. Esso indica infatti il rapporto tra un singolo personaggio e una aggregazione, quindi un insieme di persone: Akakij si ritrova ad affrontare gli scherni di chi lo circonda, ma non solo, anche dell'intera società e dell'ambiente circostante (si ricordi il ruolo del destino e del freddo pietroburghese), pertanto è presente anche il conflitto individuo-orizzonte. Un personaggio oltre a ricoprire un ruolo e assolvere delle funzioni possiede anche caratteristiche psicologiche e tratti che lo caratterizzano. Bandirali e Terrone individuano degli elementi guida per analizzare le qualità di un personaggio, tra questi ricordiamo *topos*, *chronos*, *telos*, *soma*, *psiche* e *kratos*, che possono aiutarci a descrivere il protagonista di nostro interesse¹⁴⁷. *Topos* e *chronos* indicano lo spazio e il tempo in cui vive il personaggio e il suo rapporto con essi. Il *telos* comprende invece i suoi obiettivi, ciò a cui aspira; *soma* e *psiche* denotano le caratteristiche fisiche e psichiche del personaggio, il mondo interiore e i suoi tratti esteriori. *Kratos* è l'elemento che designa il rapporto tra l'individuo e il potere, quindi la relazione con le istituzioni, con la società e con la gerarchia. Sarà proprio questo elemento a definire la particolarità del nostro personaggio. Questi elementi, combinati ai concetti di individuo, aggregazione e orizzonte determinano degli ulteriori conflitti: ad esempio un sistema di personaggi che combatte contro il tempo, oppure un personaggio che è in conflitto con sé stesso o con il mondo circostante. Pertanto l'analisi del personaggio della sceneggiatura di *Šinel'* sarà condotta secondo i criteri illustrati, tenendo in considerazione i suoi tratti specifici e i conflitti che scaturiscono dal suo rapporto con l'ambiente circostante; sarà inoltre confrontato con il personaggio tratteggiato nel racconto di Gogol'.

2.2.4 – La struttura in tre atti: definizione e caratteristiche

Al fine di analizzare lo sviluppo della linea narrativa nella sceneggiatura, si farà riferimento alla “struttura in tre atti”. Il concetto di una struttura tripartita è antico e trova le sue origini nella filosofia greca: “la prima formulazione di una struttura tripartita del racconto si deve ad Aristotele”¹⁴⁸. La configurazione tripartita fa parte di molte teorie sviluppate in campo filosofico e arriva ad interessare anche altre aree, come la narrazione

¹⁴⁷ L. Bandirali – E. Terrone, op. cit., pp. 56-57.

¹⁴⁸ Ivi, p. 115.

o la suddivisione in atti nel teatro e infine diviene uno strumento fondamentale anche per l'arte cinematografica, o meglio per il testo della sceneggiatura. La struttura in tre atti, secondo quanto affermano Bandirali e Terrone, è uno strumento per precisare e specificare la linea narrativa, la quale è costituita da una serie di conflitti e trasformazioni¹⁴⁹. Ogni atto è costituito da alcuni elementi, che sono importanti per capire l'andamento della storia e sono utili strumenti per individuare i punti salienti di una sceneggiatura, ovvero quelli che determinano una svolta all'interno della linea narrativa. Generalmente si considera il primo atto come l'esordio della narrazione, in cui vengono presentati il contesto e i personaggi principali; il secondo atto viene interpretato come la parte più sostanziosa e ricca di eventi, mentre nel terzo sono previsti lo scioglimento e la conclusione. Più precisamente, come indicato ne *Il sistema sceneggiatura*, il primo atto presenta l'ordinarietà originaria, ovvero l'equilibrio iniziale in cui vengono raffigurati il mondo diegetico, i personaggi e il problema principale che fa scaturire un conflitto, da cui derivano tutte le vicende narrate in seguito. I punti più importanti del primo atto sono la prima scena, l'evento dinamico e il primo *plot point*¹⁵⁰. La prima scena è molto importante: determina l'impostazione della storia e presenta gli elementi principali che la costituiscono. Di solito nella prima scena vengono presentati i personaggi e forniti gli strumenti per poter capire l'andamento della vicenda. Linda Seger, nota sceneggiatrice statunitense, nell'opera *Come scrivere una grande sceneggiatura* individua nella "premessa" la parte che "serve a dare un'idea della spina dorsale e della direzione della storia. Comincia a sistemare la situazione su una linea narrativa coerente e dà movimento alla storia"¹⁵¹. Pertanto la scena iniziale è una premessa, che individua le componenti fondamentali della narrazione e ne fornisce un'impostazione di base. Molto spesso nella prima scena di una sceneggiatura ritroviamo un'introduzione non solo dei personaggi, ma anche "del luogo, dello stato d'animo [...] e talvolta del tema"¹⁵². Per questo a volte la prima immagine mostra piuttosto un luogo o qualcosa che possa fornire un significato (anche se implicito o metaforico) del senso intrinseco di tutta la vicenda narrata. Può fornire infatti un dettaglio importante per la futura interpretazione del testo e del film che ne deriverà. Nel primo atto viene introdotto anche il problema, ovvero una situazione da

¹⁴⁹ L. Bandirali – E. Terrone, op. cit., p. 115.

¹⁵⁰ Ivi, pp. 121-122.

¹⁵¹ L. Seger, *Come scrivere una grande sceneggiatura*, Roma, Dino Audino Editore, 1996, trad. it. di Susan Carrington (ed. orig. *Making a good script great*, Hollywood, Samuel French Trade, 1987), p. 26.

¹⁵² Ivi, p. 27.

risolvere che genera lo svolgimento di tutte le scene successive. La situazione problematica viene introdotta dal cosiddetto evento dinamico, ovvero “una scena in cui si intuisce che può esserci un problema nuovo, [...] che può cambiare l’ordine delle cose, mettendo in moto il personaggio, staccandolo dalla sua esistenza ordinaria. [...] Spesso l’evento dinamico è individuato da un incontro o da un arrivo”¹⁵³. Dunque l’evento dinamico innesca l’azione, rompe l’equilibrio iniziale e avvia il concatenarsi degli avvenimenti. Può essere rappresentato da un cambiamento nella vita del personaggio, dall’apprendimento di una notizia che ne sconvolge le abitudini, da un evento straordinario e inaspettato. Ad esempio l’inizio di un viaggio, un incidente, un licenziamento, l’incontro con una persona interessante o l’arrivo di un lontano parente, ossia qualsiasi evento che possa stravolgere la vita del protagonista. È utile specificare che esistono in realtà tre linee narrative principali in ogni sceneggiatura: come indicato dai due autori, si distingue la linea dell’azione interna o psichica (che indica una trasformazione del mondo interiore del personaggio), quella dell’azione esterna (una trasformazione rispetto all’ambiente esterno, alla realtà sociale in cui vive l’individuo) e una della relazione (trasformazioni attraverso le relazioni che il personaggio instaura)¹⁵⁴. Pertanto l’evento dinamico può facilmente innescare un problema sulla linea dell’azione esterna, poiché comporta un cambiamento importante per l’individuo rispetto all’ambiente circostante, mentre le altre due linee narrative possono essere innescate già dall’inizio della narrazione, dato che ogni personaggio presenta problemi nella relazione con sé stesso o con gli altri personaggi. Il primo atto prosegue con il primo *plot point*, ovvero il punto di svolta, che chiude la prima parte della narrazione e accompagna l’introduzione del secondo atto. Con il primo *plot point* “il problema narrativo innescato dall’evento dinamico giunge alla sua piena evidenza [...] è una scena che ha la funzione di piegare la traiettoria della storia”¹⁵⁵. Pertanto il problema inizia a delinearsi chiaramente e a concretizzarsi, avviando il cuore vero e proprio della narrazione che si sviluppa pienamente nel secondo atto. In questa fase il personaggio “prende piena consapevolezza del problema, [...] si prepara ad affrontarlo e quindi a viverlo come conflitto”¹⁵⁶. Il problema può essere un fatto che avviene in relazione alla realtà esterna

¹⁵³ L. Bandirali – E. Terrone, op. cit., p. 122.

¹⁵⁴ Ivi, pp. 108-110.

¹⁵⁵ Ivi, p. 124.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

(ad esempio il personaggio deve affrontare una complicazione sul posto di lavoro oppure risolvere un enigma nel territorio di una nuova galassia, se si tratta del genere fantastico), o trattarsi di una nuova presa di consapevolezza sul piano del mondo interiore del protagonista, o ancora l'instaurarsi di una relazione conflittuale tra i rapporti con gli altri personaggi. Il problema può pertanto riguardare una delle tre diverse linee narrative, che confluiscono all'instaurarsi di un'unica vicenda generale. Come sottolinea Seger, la storia deve essere interessante, e per mantenersi tale è necessario inserire delle svolte e degli avvincenti colpi di scena, dei cambiamenti nel corso dell'azione¹⁵⁷. La svolta accompagna l'introduzione del secondo atto. Questa fase è considerata solitamente quella più consistente di tutto il testo, la parte in cui avvengono il maggior numero di eventi, il fulcro di tutta la storia. Il secondo atto è il cuore di tutta la narrazione, il nucleo dei conflitti. Seger asserisce: "il conflitto è la base del dramma [...] e ha luogo quando due personaggi hanno obiettivi reciprocamente esclusivi al contempo. Un personaggio vincerà e l'altro perderà. Durante nella storia guardiamo il protagonista e l'antagonista che si battono per raggiungere il loro obiettivo"¹⁵⁸. L'azione conflittuale si configura come il nucleo della narrazione e prevede la risoluzione di prove e ostacoli che si presentano al personaggio principale. La sceneggiatrice distingue diverse tipologie di conflitto, tra cui quelli interiori, di relazione e sociali. I primi riguardano personaggi insicuri di sé e delle proprie azioni, mentre i conflitti di relazione hanno a che fare con il rapporto che il protagonista stabilisce con altri individui. I conflitti sociali riguardano invece l'interazione tra una persona e un gruppo (una burocrazia, una famiglia, un'azienda o persino una nazione); questa tipologia di conflitto prevede un tema che si basa sulla giustizia, sull'oppressione o sulla corruzione, e il personaggio rappresenta solitamente un gruppo più ampio¹⁵⁹. Il conflitto sociale è quello che maggiormente interessa la sceneggiatura di nostro interesse. L'azione conflittuale caratterizza dunque il secondo atto e il personaggio affronta tutti gli ostacoli che gli si presentano; secondo quanto riportato da Bandirali e Terrone, esistono due fasi rilevanti in questa parte della narrazione, ossia il *mid point* e il secondo *plot point*. Essi sono, rispettivamente, la prima vera sfida e l'esperienza estrema vissuta dal personaggio, la cosa peggiore che gli può capitare¹⁶⁰. Pertanto, durante il secondo atto, il

¹⁵⁷ L. Seger, op. cit., p. 32.

¹⁵⁸ Ivi, p. 144.

¹⁵⁹ Ivi, pp. 144, 148.

¹⁶⁰ L. Bandirali – E. Terrone, op. cit., pp. 125-128.

protagonista deve affrontare una serie di ostacoli: una successione di problemi gli si presentano e che egli deve in qualche modo superare. Il primo vero problema che deve affrontare è dunque il *mid point*, un punto di non ritorno, di grande tensione del conflitto: ormai la vicenda ha avuto inizio ed egli non può più tirarsi indietro, non può più rimandare ma far fronte alle prove che gli vengono sottoposte. Il secondo *plot point* invece rappresenta la prova più difficile che il personaggio è tenuto ad affrontare, è la scena di massima tensione di tutta la vicenda narrata. Questa è la “scena nella quale il conflitto si rivela prossimo alla consumazione e l’obiettivo risulta finalmente tangibile [...] ma può avere una carica negativa, sottoponendo al personaggio il rischio di perdere tutto ciò per cui aveva sinora lottato”¹⁶¹. L’obiettivo è finalmente vicino e questo momento può rappresentare ciò che lo avvicina ad esso oppure avere una carica negativa e fargli credere che tutte le prove affrontate siano vane. Dunque durante questa seconda parte della narrazione si sviluppa l’azione vera e propria e si dispiegano gli ostacoli che il personaggio deve superare; si verifica “un *crescendo*, per cui la linea dell’azione esterna, la conflittualità interiore e la dialettica relazionale si intensificano obbedendo a un principio di progressione drammaturgica”¹⁶². Pertanto gli eventi devono progredire verso un’azione finale, sviluppandosi e aumentando progressivamente l’intensità della narrazione. Il secondo *plot point* determina il passaggio al terzo atto. La parte conclusiva della storia ristabilisce l’equilibrio che era stato rotto inizialmente, presentando tuttavia significativi cambiamenti. Sono avvenute delle trasformazioni nella vita del personaggio, in relazione sia alla realtà esterna che alla sua sfera psichica e relazionale. Egli è maturato, ha affrontato delle prove ed è cambiato, non è più lo stesso individuo che ha dato inizio alla storia. In questo terzo atto non vanno fatte omissioni e gli episodi devono trovare una conclusione: il problema di fondo deve essere risolto. In questa fase “si consuma il conflitto e si decide della soluzione del problema [...] l’obiettivo è a portata di mano, ma il suo raggiungimento richiede un’ultima grande impresa [...] in corrispondenza di un punto cruciale che viene detto *climax* o *momento culminante*”¹⁶³. È qui che avviene la prova finale per il protagonista, in cui si ritrova il senso di tutta la storia. Il climax è il punto estremo di progressione drammaturgica, oltre il quale viene presentata solo la scena conclusiva. Tutte le linee narrative si congiungono e trovano una soluzione; l’obiettivo

¹⁶¹ L. Bandirali – E. Terrone, op. cit., pp. 127, 128.

¹⁶² Ivi, p. 125.

¹⁶³ Ivi, pp. 129, 130.

viene raggiunto e avviene una maturazione nel personaggio. Non tutte le vicende hanno un lieto fine: l'obiettivo raggiunto è tale per lo sviluppo della narrazione ma non per forza per il protagonista. È certo che egli subisca una trasformazione, ma non indica necessariamente che questo cambiamento debba essere un miglioramento. Sono molte infatti le storie che raccontano di individui che non riescono a redimersi, giungendo a una condizione peggiore di quella di partenza. Proprio in conseguenza di queste ragioni il climax esprime appieno il significato dell'intera vicenda, mostrando il tipo di evoluzione che subisce il personaggio. Questo momento racchiude il significato della narrazione e il climax "rinsalda la relazione della storia con il tema: a tal fine, esso dovrebbe risultare incentrato al massimo grado sui valori tematici, che in questo frangente sono messi in gioco e diventano l'oggetto stesso della contesa"¹⁶⁴. In questa fase vengono risolti pertanto sia il problema narrativo principale, che è stato presentato attraverso l'evento dinamico, che quello "di sfondo", ovvero la condizione problematica che faceva parte anche dell'ordinarietà del protagonista. Il suo mondo è cambiato e ha subito una trasformazione finale. L'epilogo trova conclusione con la scena finale, in cui si prospetta un ritorno alla normalità e il ristabilirsi di un nuovo equilibrio.

Riassumendo, il primo atto presenta un equilibrio iniziale e l'avviarsi delle vicende a causa di un problema che insorge, di cui si persegue la soluzione nel secondo atto attraverso il conflitto e le prove che il personaggio deve superare. Nel terzo atto infine viene presentato lo scioglimento e la definitiva risoluzione del problema. Le tre linee narrative rappresentano tre livelli che procedono congiuntamente, in cui possono verificarsi cambiamenti sia nella sfera intima del personaggio, che all'interno delle sue relazioni sociali o con l'ambiente circostante. I dettagli sin qui forniti fanno riferimento a una struttura in tre atti che si è evoluta e ha assunto caratteristiche specifiche per il genere sceneggiatura, benché questo espediente di organizzazione del materiale narrativo abbia radici molto antiche. Le sceneggiature dell'inizio del XX secolo presentano sicuramente una struttura più semplificata e, non essendosi al tempo ancora affermato il genere e le caratteristiche specifiche, alcuni espedienti possono mancare all'interno di alcuni testi. Ciononostante la struttura in tre atti è un criterio funzionale all'analisi di una sceneggiatura e risulterà utile per comprendere la struttura del testo di Tynjanov e lo sviluppo della storia in esso contenuta.

¹⁶⁴ L. Bandirali – E. Terrone, op. cit., p. 131.

Per quanto riguarda gli adattamenti cinematografici, Seger sottolinea che il problema principale sia reinterpretare e riformulare il conflitto; molti adattamenti prendono spunto da romanzi prevalentemente introspettivi, che mostrano la psicologia del protagonista, quindi di difficile raffigurazione nel testo di una sceneggiatura¹⁶⁵. È necessario trovare pertanto un modo per mostrare il dramma e le azioni vissute dal personaggio, ad esempio attribuendo più importanza agli episodi che avvengono nella storia piuttosto che alla parte introspettiva e psicologica. In questo modo si delineano delle vere e proprie azioni che il personaggio deve affrontare, rendendo il testo più dinamico e adatto alla rappresentazione visiva. Un altro aspetto fondamentale indicato dalla sceneggiatrice è l'antagonista: egli deve essere forte quanto il personaggio principale affinché il dramma si delinei con chiarezza¹⁶⁶. Se nell'opera originale l'antagonista non è altrettanto forte, allora la figura di questo personaggio va reinterpretata e modificata, per rendere l'azione adatta a un testo filmico. Il conflitto deve essere chiaro, ben definito, altrimenti la dinamica dell'azione e degli episodi sarà carente. "Essere fedeli al libro spesso significa ri-bilanciare trame e *subplot* in modo più drammatico. Significa portare allo scoperto conflitti che nel libro sono solo accennati. Significa dare un ordine diverso alle scene in modo tale che il conflitto diventi chiaro in ogni atto"¹⁶⁷. Ecco dunque l'aspetto principale che caratterizza una trasposizione cinematografica, ovvero sacrificare una pedissequa copia dell'originale a favore di una reinterpretazione che apporti modifiche e trasformazioni, per mantenere un conflitto e uno svolgimento drammatico adatto al genere cinematografico.

I vari atti sono organizzati in episodi, o meglio in scene. La scena è "un segmento narrativo che rappresenta interamente un evento"¹⁶⁸, quindi un segmento unitario che descrive un'azione in uno spazio e tempo definiti. La narrazione è composta da un alto numero di scene, le quali sono collegate tra loro in sequenza. Solitamente le scene sono anticipate da una breve descrizione del luogo e del tempo in cui deve avvenire l'evento: "questi dati sono normalmente espressi nell'*intestazione di scena* [...] anche la *descrizione di scena* espone i dati della situazione, anzitutto enunciando i personaggi che vi partecipano, la loro posizione nello spazio, le loro reciproche relazioni [...] e la

¹⁶⁵ L. Seger, op. cit., p. 151.

¹⁶⁶ Ivi, p. 152.

¹⁶⁷ *Eadem*.

¹⁶⁸ L. Bandirali – E. Terrone, op. cit., p. 187.

precisazione degli elementi d'ambiente"¹⁶⁹. La scena ha anche delle specifiche funzioni: tra queste ricordiamo il compito di far progredire la storia, di far conoscere i personaggi e il mondo narrativo, di sviluppare il tema e anche di creare immagini audio-visuali¹⁷⁰. Una scena descrive un evento e deve aggiungere materiale narrativo affinché la storia avanzi nel suo complesso, secondo il principio di progressione drammaturgica. Per questo motivo ha una sua organizzazione e cerca di portare avanti il conflitto principale, esprimendo il tema che sorveglia l'unitarietà della storia. Il tema deve essere presente in ogni scena, anche se implicitamente, altrimenti la storia rischia di risultare incongruente in alcuni punti. Infine, la scena mostra il mondo diegetico e i personaggi che lo popolano, creando delle immagini che possano poi essere riprodotte a livello visivo e sonoro. Le scene esprimono tali funzioni, anche se a volte non le espletano tutte contemporaneamente. Esistono infatti scene che privilegiano la descrizione dei personaggi e del mondo diegetico, spesso poste all'inizio della sceneggiatura, mentre altre si concentrano maggiormente sullo sviluppo del tema, per questo definite "scene topiche"¹⁷¹ (dall'inglese *topic*, "argomento", "tema").

Dopo aver illustrato il metodo e i criteri che serviranno per esaminare la sceneggiatura, procediamo nel prossimo capitolo con l'analisi del testo di Tynjanov.

¹⁶⁹ Bandirali – E.Terrone, op. cit., pp. 190, 191.

¹⁷⁰ Ivi, p. 196.

¹⁷¹ Ivi, p. 211.

Capitolo 3

ANALISI DELLA SCENEGGIATURA DI ŠINEL'

3.1 – La forma

Come illustrato nel primo capitolo, all'inizio del XX secolo esistono due diverse tipologie di sceneggiatura, una "rigida" (*železnyj*) e una "emotiva" (*emocional'nyj*). *Šinel'* è una sceneggiatura "rigida", poiché riporta descrizioni precise delle scene senza digressioni dell'autore; non assomiglia a un testo di tipo letterario, ma quasi a uno schema. Ricordiamo che i formalisti considerano la sceneggiatura come un testo "temporaneo", destinato a trasformarsi; un progetto del futuro film che va letto in relazione alla futura messa in scena. Il testo di Tynjanov è pertanto assimilabile, secondo la terminologia formalista, a una sceneggiatura di "regia" piuttosto che a una sceneggiatura "letteraria": oltre a contenere la descrizione delle scene e degli episodi, include anche annotazioni tecniche per la realizzazione del film. Si presenta in forma di tabella, le cui colonne riportano, oltre al testo degli episodi, i seguenti dettagli: il numero in successione delle inquadrature, l'indicazione dei piani e del metraggio effettuati per ogni scena (ossia la porzione di pellicola da utilizzare) e gli espedienti tecnici (ad esempio dissolvenza, *slow-motion*, panoramica e *mul'tiplikacija*, ovvero "animazione"). È predisposta anche una colonna per l'ambientazione (con la dicitura *Nat. ili pav. - Natura ili pavil'on*, ovvero "esterni¹ o studio²" per indicare un set all'aperto oppure la ricostruzione in uno studio cinematografico), ma Tynjanov non fornisce nessuna indicazione in merito a ciò (probabilmente era un compito che spettava ai registi). Grazie a questo preciso schema è possibile confrontare contemporaneamente il testo delle scene con le relative tecniche corrispondenti; è un testo funzionale alla futura realizzazione del film. Tynjanov, sebbene sia un esperto nel campo letterario, è riuscito a realizzare un testo dettagliato che implica già una rappresentazione visiva; è stato capace di servirsi delle

¹ V. Kovalev, *IlKovalev. Dizionario russo-italiano. Italiano-russo. Versione digitale*, alla voce «натура» riporta: *снимать на натуре (cine)* girare gli esterni. Riteniamo pertanto opportuno tradurre il termine «натура» come "esterni".

² Л. А. Глинкина, *Современный этимологический словарь русского языка. Объяснение трудных орфограмм*, Москва, Издательство Астрель, 2009, p. 200: «Павильон: крытая постройка лёгкой конструкции в парке, в саду, на бульваре – для торговли, выставки, оркестра». Traduzione: "pavil'on: costruzione coperta con una struttura leggera in un parco, in un giardino o in un viale, per commercio, una mostra o un'orchestra". Riteniamo quindi opportuno tradurre il termine «павильон» come "studio", per indicare il set che viene solitamente ricostruito per le riprese cinematografiche.

tecniche specifiche del cinema per creare un testo che rispecchi un'opera letteraria. Dissolvenze e animazioni sono infatti espedienti importanti per caratterizzare l'inquadratura e per rendere al meglio certi tratti essenziali dello stile di Gogol'. Nell'opera è rintracciabile una corrispondenza tra la descrizione delle immagini e gli espedienti tecnici per rappresentarle, che saranno utili ai registi per la fase di realizzazione del film. Le descrizioni delle scene, contenute sotto la dicitura "azione", sono precise, essenziali e concise: ogni linea del testo riporta esattamente ciò che dovrà essere ripreso in quel momento, senza digressioni liriche o spiegazioni aggiuntive. Vengono riportati rigorosamente i dettagli, che indicano il modo in cui un personaggio si muove o agisce. Inoltre Tynjanov inserisce anche molte indicazioni di scena: sono numerosissime espressioni del tipo "spazio vuoto" (*pustoe prostranstvo*), "in primo piano" (*na perednem plane*), "sul fondo" (*na fone*), "in un luogo vuoto" (*na pustom meste*)³. I dettagli sono molto importanti, perché ci permettono di capire come Tynjanov abbia rielaborato il testo di partenza, riuscendo ad esprimere determinati concetti attraverso il linguaggio e la scelta di precisi vocaboli. La sintassi è costituita da paratassi, perciò il testo si presenta come un'unione di singole frasi: per ogni nuova inquadratura inizia un nuovo periodo con rimando a capo, che solo in pochi casi arriva a costituire un intero paragrafo. Ne sono l'esempio le seguenti citazioni dal testo:

Akakij Akakievič, paralizzato, guarda.

La ragazza ha girato la testa verso di lui.

Akakij Akakievič, come sotto ipnosi, si è mosso in avanti⁴.

Ognuna di queste tre proposizioni è seguita da un rimando a capo: ognuna di esse è rappresentata da un'inquadratura specifica, con un preciso metraggio e delle tecniche di

³ Ю. Тынянов, *Отрывки из режиссёрского сценария фильма «Шинель»* // Из истории Ленфильма. Вып. 3, pp. 80, 81. Le traduzioni del testo della sceneggiatura sono nostre, salvo non diversamente indicato. D'ora in avanti citeremo direttamente il testo originale, indicando tra parentesi la sigla "*Отрывки*" e il numero di pagina.

⁴ «Акакий Акакиевич, застыв, смотрит. Девушка повернула к нему голову. Акакий Акакиевич, как под гипнозом, двинулся вперед», Ivi, p. 87.

ripresa differenti. Un frammento della sceneggiatura è riportato di seguito⁵, per mostrare con chiarezza la forma visiva del testo analizzato:

N°	Piano	Metraggio	Esterni/ Studio	Tecniche	Azione
55	3	¾		Non a fuoco.	Ragazza vicino al lampione.

Tynjanov, tra i materiali preliminari che fanno parte della sceneggiatura, include anche il “libretto”. In questo testo viene presentata una descrizione della sceneggiatura, che poteva servire agli spettatori prima della visione del film stesso. È un testo piuttosto dettagliato, poiché oltre a presentare brevemente la trama, illustra e chiarisce l’obiettivo che lo sceneggiatore ha cercato di raggiungere. È proprio qui che egli scrive: “Ecco perché davanti a noi non c’è un racconto di Gogol’, ma un cineracconto alla maniera di Gogol’, dove la fabula è complicata e il personaggio drammatizzato in quel piano, che non è presente in Gogol’, ma è come se suggerisse la maniera di Gogol’”⁶, spiegando l’intento originale del progetto. Da questo testo è possibile desumere l’interpretazione dell’opera letteraria attuata dallo sceneggiatore; inoltre è riportato lo sviluppo della narrazione con gli eventi principali e una descrizione dei personaggi. Il libretto è un materiale molto utile che fornisce una chiave interpretativa per la sceneggiatura stessa, un mezzo per capire a fondo l’intenzione dello sceneggiatore e dei registi.

3.2 – Fabula e intreccio: fusione di tre racconti in un’unica linea narrativa

Šinel’ è costruita come “montaggio” di diverse opere gogoliane, che confluiscono in un’unica storia ben definita. Sono molti i critici che confermano questa teoria, ad esempio Vasijarova, la quale afferma nell’articolo “*Šinel’*: avangardnaja kinoversija

⁵ «№ п/п», «План», «Метраж», «Нат. или пав.», «Техн. Приёмы», «Действие», «Не в фокусе», «Девушка у фонаря», (*Отрывки*, p. 83).

⁶ «Вот почему перед нами не повесть по Гоголю, а киноповесть в манере Гоголя, где фабула осложнена, герой драматизован в том плане, которого не дано у Гоголя, но который как бы подсказывает манера Гоголя», Ю. Тынянов, *Либретто кинофильма «Шинель» // Из истории Ленфильма*. Вып. 3, p. 78. Le traduzioni del testo del libretto sono nostre, salvo non diversamente indicato. D’ora in avanti citeremo direttamente il testo originale, indicando tra parentesi la sigla “*Либретто*” e il numero di pagina.

klassičeskogo teksta” che la particolarità dell’approccio di Tynjanov consiste nell’unione di numerosi soggetti della prosa russa classica, spiegando come *Šinel’* sia un’improvvisazione innovatrice costruita sui motivi dei racconti *Šinel’*, *Nevskij prospekt* e *Povest’ o tom, kak possorilsja Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforovičem*; e ribadisce il fatto che il lavoro di Tynjanov conferma l’interazione attiva tra cinema e letteratura degli anni Venti⁷. Il formalista ha rielaborato la fabula di tre diversi racconti, creandone una *ex-novo* che contiene tracce di ognuno. Illustriamo di seguito brevemente l’intreccio delle tre opere di nostro specifico interesse, per poi confrontarlo con la sceneggiatura.

Nevskij prospekt si apre con una descrizione della vita che pullula nel centro di Pietroburgo; quando cala la sera i due protagonisti, Piskarëv e Pirogov si gettano all’inseguimento di due ragazze, che vedono comparire sulla via principale, la Prospettiva Nevskij. L’artista Piskarëv, raggiunta una delle due donne, scopre che vive e lavora in una casa di appuntamenti; ne rimane sconvolto e, una volta tornato a casa, fa un sogno, durante il quale egli vede arrivare una carrozza mandatagli dalla ragazza che lo invita nella sua dimora. Egli giunge in una tenuta sfarzosa, in cui si tiene un ballo con persone illustri e dove trova finalmente la sua amata, che gli confessa di essere di origine nobile, chiarendo così come le circostanze del loro primo incontro avessero generato un malinteso. Piskarëv, resosi conto dell’illusione di questa apparizione, inizia a vivere solo nel mondo dei sogni, sperando di vederla ancora una volta. Tenta infine di convincerla a redimersi sposandolo, ma la ragazza rifiuta perentoriamente, inducendo il giovane artista a suicidarsi. La vicenda di Pirogov, che avviene al contempo, è del tutto diversa: egli insegue una fanciulla che scopre essere la moglie di un fabbro tedesco, il quale tiene molto a lei e cerca di allontanare l’ufficiale russo in tutti i modi. Pirogov prova svariate volte a ritornare nella bottega del marito sperando di vedere di nuovo la donna; ordina persino alcuni lavori al fabbro, come scusa per far visita alla ragazza. Una domenica mattina Pirogov viene trovato in flagrante mentre bacia la donna, viene picchiato dal marito e da alcuni suoi compagni. Il finale per lui è diverso: riesce a dimenticarsi dell’accaduto e a superare la delusione. Il racconto si chiude con la descrizione di come la Prospettiva Nevskij riesca a ingannare e illudere gli uomini che dimorano a Pietroburgo.

Il protagonista del racconto *Šinel’* è l’impiegato Akakij Akakievič, alla cui nascita viene dato il nome del padre, perché non si riesce a trovarne uno migliore. Nient’altro si

⁷ O. A. Васиярова, «Шинель»: авангардная киноверсия классического текста, p. 55.

sa sulla sua infanzia e sulla sua biografia, si sa solo che inizia a prestare servizio al ministero. È costantemente deriso dai colleghi e la sua vita si limita alla trascrizione di documenti; è povero e vive in una casa umile. Il vecchio cappotto logoro non è abbastanza caldo e Akakij decide di farlo rammendare dal sarto Petrovič, ma è impossibile ed è necessario confezionarne uno nuovo. Akakij inizia a risparmiare in vista dell'acquisto. Comincia anche a sentirsi più sicuro di sé stesso e quando finalmente arriva la nuova mantella, egli inizia ad essere apprezzato anche dai colleghi, tanto da essere invitato a un ricevimento. Rincasando dopo la festa, viene colto di sorpresa da alcuni ladri che gli rubano il suo amato cappotto. Senza successo si rivolge al commissario distrettuale, e in seguito, su consiglio di un collega, a un certo "personaggio importante". Qui arriva l'umiliazione finale per Akakij. Rientrato a casa, è preda di un delirio con allucinazioni, che provoca la morte. Il povero funzionario torna nel mondo dei vivi in forma di fantasma, vendicandosi delle ingiustizie subite e rubando cappotti per tutta la città: la sua conquista finale sarà il cappotto del "personaggio importante" che lo aveva tanto umiliato.

Il racconto *Povest' o tom, kak possorilsja Ivan Ivanovič s Ivanom Nikiforovičem* narra della lite futile di due grandi amici e vicini di casa: il primo vuole il fucile del compagno, in cambio di una scrofa e di due sacchi d'avena, ma il compare, rifiutando l'offerta, lo chiama "papero" (*gusak*), provocando un litigio interminabile. I due, non riuscendo a rappacificarsi, presentano querela al tribunale distrettuale, e danno avvio a una causa che durerà per lunghi anni senza arrivare a una soluzione o a un ricongiungimento.

L'intreccio creato da Tynjanov è una commistione delle tre storie: la vicenda si apre sulla Prospettiva Nevskij, riproponendo così la descrizione del centro della città, come mostrano i seguenti frammenti:

La strada immobile si è animata. Si sono accese le luci alle finestre dei negozi, una fila di lampioni che si allontana. Hanno sfrecciato le carrozze. Sono entrate, si sono messe a correre delle persone.

[...] Passano le carrozze. Per la strada, sdoppiandosi meccanicamente e allineandosi in un corteo, passano i soldati con i tamburi.

[...] Sul marciapiede camminano indaffarate persone ben vestite. Un vecchietto insegue una fanciulla.

[...] La Prospettiva Nevskij in un veloce movimento⁸.

La strada principale si anima di soldati, fanciulle e persone ben vestite, che ravvivano il cuore di Pietroburgo come nel racconto di Gogol'. Il protagonista presentato è però Akakij Akakievič (“davanti alla finestra, dando la schiena agli spettatori, c'è Akakij Akakievič”⁹), il funzionario deriso e umiliato, che all'interno di questa vicenda assume anche nuovi tratti, su cui torneremo in seguito. Egli, come Piskarëv e Pirogov, vede una bellissima donna, la “sconosciuta” (*neznakomka*) e, restandone colpito, decide di seguirla (“presso la caffetteria c'è una ragazza. [...] Akakij Akakievič trema, poi si è deciso”¹⁰), tuttavia non riesce a raggiungerla perché entra in gioco la sfortuna e la derisione del destino tipica di Akakij. Viene inserito a questo punto il “personaggio senza importanza” (“un funzionario ben vestito”; *kakoj-to neplocho odetyj činovnik*¹¹), che segue la donna con successo fino alle camere in cui “lavora”. Akakij, tornato a casa, ripensa alla donna sconosciuta e, preso dall'ammirazione e dal fervore del momento, commette un errore di copiatura: “al posto di «maggiore in quiescenza» ha scritto «visione celeste»”¹². Nel frattempo il proprietario del postribolo, Ivan Fëdorov, coinvolge il “personaggio senza importanza” in un “affare”: devono convincere Akakij a sostituire il nome di Pëtr Petrovič Pticyn (un *pomeščik*, “possidente”) in una pratica che è giunta sino a Pietroburgo. È proprio qui che Tynjanov inserisce la vicenda dei due proprietari coinvolti nel litigio: i possidenti Pticyn e Foma Fomič hanno avuto una discussione e Pticyn vuole sistemare la pratica, sostituendo il suo nome “Pëtr” in “Prov”, affinché essa venga definitivamente insabbiata. Come spiega Tynjanov nel libretto della sceneggiatura, “questo possidente ha litigato con il suo amico, come Ivan Ivanovič con Ivan Nikiforovič. La «pratica» è arrivata a Pietroburgo e il possidente è venuto ad «insabbiarla». Modificare il suo nome «Pëtr» in

⁸ «Застывшая улица ожила. Загорелись лампы в окнах магазинов, линия фонарей, уходящих далеко. Понеслись кареты. Заходили, забегали люди. / [...] Проезжают кареты. По мостовой, автоматически сдвигаясь и строясь на ходу, проходят солдаты с барабанщиком. / [...] По тротуару идут с некоторой суетливостью хорошо одетые люди. Старичок преследует дамочку. / [...] Невский проспект в движении очень быстром», (*Отрывки*, p. 81).

⁹ «перед окном спиной к зрителям стоит Акакий Акакиевич», *Ibidem*.

¹⁰ «у кофейни девушка. [...] Акакий Акакиевич дрожит, потом решился», Ivi, pp. 82, 83.

¹¹ Ivi, p. 84.

¹² «вместо «майор в отставе» написал «небесное виденье», (*Либретто*, p. 79).

«Prov» nei documenti avrebbe fatto dimenticare la «pratica» per molti anni”¹³. In questo losco affare viene coinvolta anche la ragazza, che ha il compito di ingannare Akakij, persuadendolo a cambiare il nome sul documento. A questo punto ad Akakij appare in sogno l’amata ma, diversamente da Piskarëv, non si trova in una sala da ballo bensì al ministero (“siedono importanti generali con le stelle sul petto e scrivono”¹⁴), sommerso dalle carte e dai documenti che gli impediscono di raggiungerla. A differenza dell’artista, Akakij nella realtà giunge a un vero incontro con la “sconosciuta”: come scrive Tynjanov, “così Akakij Akakievič si trova presso la sconosciuta e il sogno della «piacevole compagna» diventa realtà”¹⁵, anche se in verità ella si offre a lui solo per persuaderlo. Akakij cambia il nome di “Pëtr” in “Prov” sui documenti senza rendersene conto, vittima di un sistema che l’ha ridotto a un automa. Viene schernito dai tre uomini e dalla ragazza, che ridono di lui per aver preso parte al loro affare in modo inconsapevole e per essersi fatto incantare dalla sconosciuta. Questa vicenda determina la prima grande umiliazione subita dal personaggio: “la storia con la «piacevole compagna» ha definitivamente schiacciato Akakij Akakievič”¹⁶. Egli viene rimproverato anche dal suo superiore al ministero per aver commesso l’errore di copiatura (“visione celeste”) e questo decreta il primo colpo infertogli dalla gerarchia del sistema. Akakij invecchia sulle carte e viene deriso dai colleghi.

A questo punto inizia la seconda parte della sceneggiatura con la vera e propria vicenda del racconto *Šinel’*: Akakij si reca dal sarto (“Entrata da Petrovič. Akakij Akakievič entra”; *vchod k Petroviču, Akakij Akakievič vchodit*¹⁷) e, dopo gli innumerevoli sforzi per accumulare una cospicua somma di denaro, viene confezionata la nuova mantella. Purtroppo, al ritorno dalla festa viene derubato e privato della sua “compagna di vita”. Si rivolge così al “personaggio senza importanza”, ormai diventato un “personaggio importante”, che lo umilia (Akakij “fu rimproverato in modo crudele”; *byl žestoko im raspečen*¹⁸), provocando il suo delirio e la conseguente morte. Manca

¹³ «этот помещик поссорился со своим другом, как Иван Иванович с Иваном Никифоровичем. «Дело» дошло до Петербурга, и помещик приехал его «замять». Переделать имя его «Пётр» на «Пров» в бумагах – и «дело» пойдёт на долгие годы под сукно», (*Либретто*, p. 79)

¹⁴ «сидят важные генералы со звёздами на груди и пишут», (*Отрывки*, p. 87).

¹⁵ «вот Акакий Акакиевич у незнакомки – и мечта о «приятной подруге» облекается в плоть», Ю. Тынянов, (*Либретто*, p. 79).

¹⁶ «история с «приятной подругой» окончательно прихлопнула Акакия Акакиевича», *Ibidem*.

¹⁷ Ю. Тынянов, *Отрывки из режиссёрского сценария*, p. 88.

¹⁸ Ю. Тынянов, *Либретто кинофильма «Шинель»*, p. 80.

nell'opera di Tynjanov la parte di narrazione fantastica sul fantasma che torna per riavere giustizia.

Nell'intreccio ritroviamo dunque elementi del racconto *Nevskij prospekt*, tra cui la descrizione della città, l'inseguimento della ragazza sconosciuta (e la sua condizione sociale) e il sogno del protagonista. Questi eventi tuttavia presentano al contempo anche caratteristiche del racconto *Šinel'*, quali il protagonista, con i suoi tratti tipici di "piccolo uomo" e il suo mondo della cancelleria. Il terzo racconto viene inserito attraverso l'affare da insabbiare, con la lite dei due proprietari Pëtr Petrovič e Foma Fomič, i cui nomi ridondanti richiamano i due protagonisti del racconto Ivan Ivanovič e Ivan Nikiforovič.

Più precisamente, Tynjanov inserisce nelle didascalie un dialogo che rappresenta la lite dei due amici, che nel film viene raffigurata attraverso un flashback. Le didascalie recitano:

Faccia a scambio con me, Foma Fomič, la ragazza per la scrofa bruna. Vedrà, come vi farà l'anno prossimo dei maialini.

È lei una scrofa bruna, Pëtr Petrovič! Una scrofa non può fare ciò che fa una ragazza.

Se io sono una scrofa bruna, allora lei è un rivoltoso e una spia turca, Foma Fomič!¹⁹

Tynjanov riprende il dialogo descritto da Gogol', ma cambia alcuni elementi. Nell'opera originale la lite ha inizio perché Ivan Ivanovič (trasformato nella sceneggiatura in Pëtr Petrovič Pticyн) chiede al suo compare di regalargli un fucile in cambio della sua scrofa bruna. Nella sceneggiatura l'oggetto conteso non è più il fucile ma diventa una ragazza: Tynjanov sottolinea di nuovo l'importanza dell'elemento femminile nell'intera vicenda. Questa lite rappresenta ancora una volta la contesa di una donna, come è stato per Akakij all'inizio della storia (non riesce a raggiungere la bella sconosciuta, mentre il "personaggio senza importanza" persegue il suo obiettivo senza ostacoli). Tynjanov riprende le parole specifiche usate da Gogol': "Che cosa mi dà in cambio per questo? [...] Vi dò in cambio una scrofa bruna. [...] Vedrà, come l'anno prossimo vi farà dei

¹⁹ «Обменяйте мне, Фома Фомич, девку на бурую свинью. Увидите, если не наведёт она вам на следующий год поросят. / Вы сами бурая свинья, Пётр Петрович! Свинья не может того, что девка. / Ежели я бурая свинья, то вы бунтовщик и турецкий шпион, Фома Фомич!». La traduzione del testo delle didascalie sono nostre, salvo non diversamente indicato.

maialini”²⁰. Egli inserisce le parole dello scrittore proprio nelle didascalie, riprendendo il vocabolo “scrofa bruna” (*buraja svin’ja*) che diviene il motivo principale di offesa. Gogol’ usa invece il termine “papero” (*gusak*) che viene preso da Ivan Ivanovič come un insulto alla sua posizione nobiliare. Tynjanov introduce inoltre il motivo della guerra menzionata anche da Gogol’ all’interno del dialogo: “Che cos’è questa storia della guerra? E perché si fa? [...] Io credo che i re vogliano che tutti noi abbracciamo la fede turca”²¹. Lo sceneggiatore inserisce questo elemento per incrementare il senso di offesa e affronto tra i due comparati (“lei è un rivoltoso e una spia turca”). Tynjanov riesce quindi a combinare in poche righe molti elementi presenti dal dialogo originale, più lungo ed elaborato, traducendo in modo sintetico e con parole significative l’idea espressa dalla scena descritta nel racconto di Gogol’. Inoltre ci preme sottolineare che il nome del proprietario Pëtr Petrovič Pticyн ricorda quello del personaggio Ivan Petrovič Pticyн, dell’opera *L’idiota* di Dostoevskij; questo è prova del fatto che “la sceneggiatura di Tynjanov non è una contaminazione di intrecci, ma un gioco letterario [...] un montaggio filologico”²², come asserisce Jurij Civ’jan. Egli ha tratto frammenti da diverse opere e li ha saputi organizzare in un unico testo compiuto.

Per quanto riguarda l’intreccio della sceneggiatura, si può affermare che sia costruito come uno “scambio”, uno “spostamento di maschere” (*směščenie masok*): ogni elemento che si presenta all’inizio della sceneggiatura (un personaggio, una situazione) si “scambia” con il suo corrispettivo nella seconda parte del testo. Come afferma Sepman, “la descrizione del personaggio in Gogol’ risulta come un artificio «di maschere» e il movimento, lo «spostamento» delle maschere definisce la dinamica dell’intreccio gogoliano”²³. Tynjanov si è basato pertanto su questa idea di intreccio come “scambio di maschere”, poiché, come prosegue Sepman, lo stesso intreccio del racconto *Šinel’* sarebbe considerato tale, proprio come quelli di tutte le altre opere di Gogol’²⁴. Ricordiamo come

²⁰ «Что же вы дадите мне за него? [...] Я вам дам за него бурю свинью. [...] Увидите, если на следующий год она не наведёт вам поросят», Н. В. Гоголь, *Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем* // Сочинения Н. В. Гоголя, сб. соч., Москва, Библиотека «Детского чтения», 1902, pp. 38, 39.

²¹ «Что же это за война? И отчего она? [...] Я полагаю, что короли хотят, чтобы мы все приняли турецкую веру», Ivi, p. 39.

²² «сценарий Тынянова – не контаминация сюжетов, а литературная игра [...] филологический монтаж», Ю. Цивьян, *На подступах к карналистике. Движение и жест в литературе, искусстве и кино*, Москва, Новое литературное обозрение, 2010, pp. 236, 244.

²³ «описание персонажа у Гоголя является приём «маски» и движенине, «смещение» масок определяет динамику гоголевского сюжета», (Сэпман, p. 54).

²⁴ *Eadem*.

la figura di Akakij nell'opera letteraria possa essere considerata "doppia": il povero funzionario deriso e umiliato da tutti, ma al contempo un individuo sicuro di sé, fermo di carattere nel momento in cui vede il suo sogno realizzarsi o addirittura, capace di vendetta dopo la sua morte. La peculiarità delle "maschere", ovvero delle figure gogoliane sarebbe quella di "trasformarsi nel suo opposto"²⁵: così il "piccolo uomo" si scambia con il suo opposto più forte e vendicativo. Oltre al personaggio, lo scambio di maschere si può notare anche a un livello più ampio, ovvero si può allargare allo stile e alla poetica stessa di Gogol' (ricordiamo che il concetto di intreccio è strettamente connesso con quello di stile): la descrizione minuziosa della realtà si scambia con la dimensione fantastica e grottesca, mentre l'intonazione comica della narrazione si scambia con quella patetica. Sepman sottolinea come lo stile di Gogol' sia "un intrico di descrizione realistica con il grottesco, di naturalismo con il fantastico"²⁶. L'intreccio della sceneggiatura è anch'esso fondato su questo principio di "spostamento delle maschere". All'inizio del testo il giovane Akakij nutre delle speranze verso la ragazza sconosciuta che incontra sulla Prospettiva Nevskij, che si riflettono e si scambiano nei sogni del nuovo cappotto che il protagonista fomenta nella seconda parte della sua vita. Per quanto riguarda gli altri personaggi, anche la bella ragazza sconosciuta della giovinezza si "trasforma" nel caldo cappotto bramato durante l'età matura. Allo stesso modo, il "personaggio senza importanza" che compare all'inizio diventa, nella seconda parte della sceneggiatura, il "personaggio importante". "Ogni fenomeno trova due essenze contrapposte. [...] Così le due parti della sceneggiatura di Tynjanov contrappongono due maschere di Bašmačkin [...]. Così l'incontro con la ragazza sulla Prospettiva Nevskij nella prima parte della sceneggiatura corrisponde alla visita a Petrovič e al pensiero sul cappotto nella seconda"²⁷. Tutto il testo della sceneggiatura si basa sullo scambio di figure contrapposte e "questo artificio permette a Tynjanov di intrecciare il dramma con lo scherzo, di unire l'elevato e il comico"²⁸, rispecchiando e riproducendo lo stile di Gogol'.

²⁵ «превращаться в свою противоположность», (Сэпман, р. 54).

²⁶ «переплетение реалистического описания с гротеском, натурализма с фантастикой», Ivi, р. 55.

²⁷ «Одно и то же явления обнаруживает две противоположные сущности. [...] Таким образом, две части тыняновского сценария сопоставляют две маски Башмачкина [...]. Так встрече с девушкой на Невском в первой части сценария соответствует поход к Петровичу и мысль о шинели во второй», *Eadem*.

²⁸ «этот приём позволяет Тынянову переплести драму и анекдот, слить высокое и комическое», *Eadem*.

Secondo il concetto di linea narrativa esposto nel capitolo precedente, possiamo identificare alcuni elementi rilevanti all'interno della sceneggiatura: il problema che avvia la vicenda e l'obiettivo da perseguire, il conflitto che caratterizza il nucleo della narrazione e l'arco di trasformazione del protagonista. Nella sceneggiatura di Tynjanov il problema che fa scaturire la concatenazione di eventi è la ricerca della ragazza sconosciuta, che provoca il sogno del funzionario e il suo desiderio di un amore irraggiungibile. L'obiettivo si configura pertanto come la ricerca di una compagna di vita, uno scopo che Akakij cerca di raggiungere per tutto l'arco della vicenda e della sua esistenza. Il conflitto è innervato pertanto dal tentativo di conquistare questo amore, inizialmente in forma umana e poi sotto forma del tanto desiderato cappotto. Ogni prova che il protagonista deve superare riguarda la ricerca di una compagna di vita, di un amore che possa riempire la sua esistenza. Ampliando questo concetto a tutta la vita del personaggio, possiamo affermare che egli tenta timidamente di affermarsi per tutto l'arco della vicenda, venendo però sopraffatto dagli ostacoli che incontra sul suo cammino (l'inganno della donna, l'umiliazione dei colleghi e del superiore, la perdita del cappotto e il colpo definitivo del "personaggio importante"). L'arco di trasformazione del personaggio si configura come un cambiamento, una maturazione del protagonista: purtroppo Akakij non riesce a realizzare i suoi sogni e viene sconfitto dal destino e dal sistema di cui è vittima, senza riuscire ad affermarsi. Inoltre, a differenza del racconto originale, egli non ritorna nemmeno a vendicarsi, restando il "piccolo uomo" che non riesce a trovare giustizia e riscatto. Quella di Akakij è pertanto una trasformazione in senso negativo, poiché non raggiunge una felice conclusione e il suo obiettivo non ha la soluzione desiderata.

Secondo il concetto delle tre linee narrative esposto nel capitolo precedente, possiamo affermare quanto segue: la linea dell'azione esterna vede il protagonista fronteggiare le prove imposte dal destino, per cui l'ostacolo posto dal freddo di Pietroburgo e la sua non elevata condizione sociale lo portano alla decisione di acquistare un nuovo cappotto. Un altro ostacolo che si presenta sul cammino di Akakij è il furto del cappotto, un momento importante nell'evoluzione del personaggio. Per quanto riguarda la linea dell'azione interna o psichica, il conflitto si basa sulla ricerca di una compagna di vita e sul dissidio interiore generato dalla propria condizione di "piccolo uomo", quindi dalla sensazione di inadeguatezza e di vergogna di sé stesso. La linea narrativa delle

relazioni riguarda invece i rapporti di Akakij con gli altri personaggi: egli viene costantemente deriso o ingannato da tutti, basti pensare alla sconosciuta che lo attira al solo scopo di persuaderlo a cambiare il nome di Pëtr sui documenti, ai colleghi che lo deridono, al superiore che lo rimprovera e il “personaggio importante” che lo umilia una volta per tutte. Queste sono dunque le azioni e i conflitti che caratterizzano la sceneggiatura di Tynjanov, il quale ha saputo trasformare la vicenda del povero impiegatuccio in una favola e un intreccio magistralmente architettati, che attingono a diversi racconti e personaggi per creare una sola linea narrativa.

Analizzeremo ora il testo facendo riferimento al concetto di “struttura in tre atti”, per avere un chiaro schema della successione degli episodi rilevanti. La prima scena, quella che determina l’impostazione della vicenda e presenta gli elementi principali che la costituiscono, si apre sulla Prospettiva Nevskij e ne fornisce una descrizione che richiama l’opera originale, sulla quale ci soffermeremo nel dettaglio in seguito. Vengono introdotti i personaggi principali: Akakij, la sconosciuta di cui si innamora e il “personaggio senza importanza”, che costituisce nella sceneggiatura di Tynjanov il vero e proprio antagonista di Akakij. Oltre a presentare i personaggi principali, nella prima scena vengono forniti gli strumenti per poter capire l’andamento della vicenda: si capisce già infatti come Akakij venga colpito dalla bellezza e dalla figura di questa ragazza e come egli sia, allo stesso tempo, timido e insicuro di sé (“Akakij Akakievič ha chiuso gli occhi. Poi li ha aperti. Una debole parvenza di sorriso ha rianimato il suo volto. [...] intimidito e tremante”²⁹). L’evento dinamico, che dà avvio alla narrazione in modo decisivo, in questa sceneggiatura è strettamente legato alla prima scena, poiché è determinato dalla decisione di Akakij di seguire questa ragazza; l’incontro con la sconosciuta è ciò che mette in moto il personaggio, è un cambiamento all’interno della sua vita ordinaria che innesca l’azione e rompe l’equilibrio iniziale. Akakij decide di seguirla ma non riesce a raggiungerla (“vuole andare. [...] Non riesce in nessun modo a passare”; *chočet idti. [...] Emu nikak ne projti*³⁰). L’antagonista al contrario realizza il suo obiettivo (“il funzionario la seguì”; *činovnik pošel za nej*³¹), determinando già il primo fallimento di Akakij e il trionfo del “personaggio senza importanza” sul “piccolo uomo”.

²⁹ «Акакий Акакиевич закрыл глаза. Затем открыл их. Слабое подобие улыбки оживило его лицо. [...] оробелый и дрожащий», (*Отрывки*, p. 83).

³⁰ *Ivi*, p. 84.

³¹ *Ibidem*.

Questo elemento è fondamentale per tutto l'arco della storia; da questa prima scena e dal verificarsi dell'evento dinamico si intuiscono gli elementi fondamentali per interpretare il resto degli avvenimenti. Akakij è un personaggio debole che viene sopraffatto in questo episodio, come in tutto lo sviluppo della narrazione. Così si avvia la situazione su una linea narrativa coerente, che chiarisce fin da subito il ruolo dei personaggi e l'andamento della storia. Dopo questi due passaggi rilevanti troviamo il primo *plot point*, che va a chiudere il primo atto. Ricordiamo che esso si configura come un punto di svolta, con cui il problema narrativo innescato dall'evento dinamico giunge alla sua piena evidenza; è un momento in cui il personaggio prende piena consapevolezza di questo problema, preparandosi ad affrontarlo e a viverlo come conflitto. Nel nostro caso Akakij inizia a prendere consapevolezza della distanza che si frappone tra lui e la donna amata attraverso la scena del sogno, ma comprende in modo ancora più profondo come egli sia un uomo "piccolo", misero, insignificante e schiacciato dal sistema nell'episodio in cui viene umiliato e deriso dai tre uomini e dalla donna amata. Questa svolta accompagna l'introduzione del secondo atto, in cui si sviluppa pienamente il conflitto. In questa sceneggiatura il conflitto è sia di tipo interiore, che sociale: Akakij è un personaggio insicuro di sé e delle proprie azioni, che non riuscirà mai ad affermarsi e a raggiungere i suoi obiettivi in modo completo; tuttavia assume rilievo anche il conflitto sociale, poiché egli viene umiliato e deriso dal sistema di cui è parte, senza riuscire a riscattarsi. Seger sostiene che "quando il tema ha a che vedere con la giustizia, la corruzione, l'oppressione, il conflitto è quasi sempre di ordine sociale"³²; anche il testo di nostro interesse presenta un tema che si basa sulla giustizia e l'oppressione, delineando quindi un conflitto di tipo sociale. Akakij rappresenta inoltre tutta la categoria degli "umili", di coloro che vengono derisi dalla gerarchia, i funzionari intrappolati in un sistema che li soggioga. Egli simboleggia tuttavia, in senso più ampio, tutto il genere umano: qualsiasi persona ingiustamente umiliata, privata del suo unico scopo di vita, suscita compassione e rivela la disumanità e la ferocia che si celano nell'animo umano. Nel secondo atto il conflitto rappresenta il nucleo della narrazione e il personaggio affronta tutti gli ostacoli che gli si presentano. Akakij è invecchiato, ha trascorso la sua vita sommerso dai documenti, dedicando ogni pensiero all'attività della copiatura. Il sogno giovanile di un amore concreto è ormai svanito. Ma il suo obiettivo, la ricerca di una compagna di vita, è ancora

³² L. Seger, *Come scrivere una grande sceneggiatura*, p. 148.

vivido e Akakij è pronto a trasferire i suoi sogni sulla nuova mantella che riempirà la sua esistenza. Il *mid point*, ossia il primo vero problema che deve affrontare Akakij, è pertanto l'acquisto del cappotto. Questo è un momento di grande tensione del conflitto: ormai la vicenda ha avuto inizio e il protagonista non può più tirarsi indietro, deve affrontare le prove che gli vengono sottoposte. La figura del sarto Petrovič e il desiderio di un nuovo cappotto si “scambiano” con il sogno giovanile della sconosciuta, come illustrato sopra. Questo momento è una vera svolta perché inizia a crescere in lui il desiderio di una compagna; egli inizia a trasformare il suo sogno iniziale e a proiettarlo su una nuova “figura”: il cappotto. Il secondo *plot point* si configura invece come la prova più difficile che Akakij deve affrontare, una scena di grande tensione: è il furto del cappotto, il momento in cui egli rischia di perdere tutto ciò per cui ha lottato. La vicenda non ha ancora trovato conclusione infatti, poiché Akakij nutre la speranza di ritrovare la sua “compagna”. Questa seconda svolta ha pertanto una carica negativa, poiché il protagonista può arrivare a credere che tutti gli ostacoli sinora superati siano ormai vani e che ogni sforzo fatto sia andato perduto. Questo episodio determina il passaggio al terzo e ultimo atto. Nella parte conclusiva il problema principale deve trovare una soluzione, che può essere in senso positivo quanto negativo. Il protagonista deve affrontare l'ultima grande sfida, il climax. La scena culminante in questa sceneggiatura è l'umiliazione subita dal “personaggio importante”, che incarna il tema, il senso di tutta la storia: “Il sogno della «piacevole compagna» (la gioventù di Akakij Akakievič) inciampa nel «personaggio senza importanza», come poi il suo «amore» per il cappotto è inciampato nel «personaggio importante»”³³. Avviene nel protagonista una trasformazione definitiva: egli è ormai convinto della sua condizione di inferiorità e di insignificanza e non vede più un motivo per vivere. Tutte le linee narrative trovano una conclusione: l'amore è irraggiungibile, il destino è avverso e tutte le persone attorno a lui non fanno altro che umiliarlo. Il climax mostra l'evoluzione del personaggio, la sua definitiva presa di coscienza di una realtà che gli è ostile. Il problema di fondo (ovvero la condizione di partenza di Akakij) trova una soluzione, così come il problema che innesca la vicenda: la realtà è avversa e i suoi sogni sono andati in frantumi. Il suo mondo è cambiato definitivamente e l'ultima umiliazione subita ha decretato la fine del povero impiegato.

³³ «Мечта о «приятной подруге» (молодость Акакия Акакиевича) так же спотыкается о «незначительное лицо», как позже «роман» его с шинелью споткнулся о «значительное лицо», (*Либретто*, p. 78).

La scena finale raffigura il delirio e la morte di Akakij: è questa l'amara conclusione di una triste vicenda, che non lascia spazio al riscatto. La vendetta e la giustizia non sono contemplate e la normalità riprende senza il povero Akakij; Pietroburgo è rimasta senza il suo impiegato e non se ne cura. L'equilibrio viene ristabilito e il "il piccolo lampionaio" (*malen'kij fonarščik*) che aveva acceso i lampioni sulla Prospettiva Nevskij in apertura alla prima scena torna a spegnerli, estinguendo anche ogni speranza e la possibilità di realizzare qualsiasi sogno.

3.2.1 – Un confronto con *Šinel'* di Gogol'

Vediamo ora più nel dettaglio alcune modifiche e aggiunte apportate da Tynjanov al testo della sceneggiatura, rispetto al racconto di Gogol' *Šinel'*. Innanzitutto possiamo affermare che alla base del testo dell'opera del formalista ci sia l'idea della mantella come "piacevole compagna di vita": "il sogno dell'impiegato pietroburghese, ridotto al grado di un automa che scrive, [...] non è solo un cappotto ma anche una piacevole compagna di vita"³⁴. Lo stesso Tynjanov afferma:

Alla base dello sviluppo del cineracconto è posta un'immagine di Gogol' [...] «da quel momento era come se la stessa esistenza di Akakij Akakievič si fosse fatta più piena, come se si fosse sposato, come se un'altra persona fosse con lui, come se egli non fosse più solo, ma una piacevole compagna di vita avesse accettato di percorrere con lui il cammino della vita; e questa compagna non era altri che quella mantella ben imbottita, con una fodera robusta e non logora»³⁵.

Come già illustrato nel capitolo precedente, nel caso degli adattamenti cinematografici è spesso necessario reinterpretare il conflitto, poiché è difficile rappresentare la psicologia di un personaggio attraverso elementi visivi. Per questo si ricorre spesso all'aggiunta di nuovi personaggi o nuovi elementi, che possano trasmettere il senso dell'opera originale. In questo caso, il protagonista vive l'acquisto del cappotto come un fatto unico e grandioso nella sua insignificante esistenza, tanto da arrivare a considerarla come la compagna che non ha mai avuto. Per conferire a questo passaggio rilievo centrale,

³⁴ «мечта петербургского чиновника, низведённого до степени пишущего автомата, [...] не просто шинель, но шинель, которая вместе с тем и приятная подруга жизни», (*Либретто*, p. 78).

³⁵ «В основу развёртывания киноповести положен образ Гоголя [...] «с этих пор как будто самое существование Акакия Акакиевича сделалась полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу, – и подруга это была не кто другая, как та же шинель на толстой вате, на крепкой подкладке без износу», *Ibidem*.

Tynjanov ha introdotto il personaggio della *neznamka*, la bella sconosciuta che Akakij incontra all'inizio della narrazione. Questo personaggio ha la funzione di esprimere un concetto molto importante espresso nel racconto di Gogol', ovvero la ricerca di un amore. Rappresentare il solo acquisto di un cappotto, senza raffigurare un preludio che spiegasse il senso di questa azione, sarebbe stato riduttivo in confronto all'opera originale, anche perché il cinema muto non aveva l'opportunità di esprimere direttamente le parole in forma di monologhi o dialoghi. Lo sceneggiatore ha pertanto inserito un nuovo personaggio, che rispecchia appieno l'intenzione di Gogol'. Come spiega Tynjanov, "nel cineracconto questa immagine si divide in due figure: la ragazza, la «piacevole compagna» su cui fantastica ogni impiegato Pietroburghese in gioventù, e la mantella, che diventa la piacevole compagna della vecchiaia, o meglio, di quell'età indefinita in cui precipitano gli impiegati Pietroburghesi subito dopo la giovinezza"³⁶. Così la sceneggiatura acquista dinamicità e il conflitto viene concretizzato attraverso azioni ed episodi precisi; l'aspetto introspettivo e psicologico del personaggio viene reinterpretato aggiungendo un personaggio e delle azioni da affrontare. Il perno su cui si basa la sceneggiatura, ovvero questo frammento dell'opera di Gogol', trova pertanto un correlativo visivo: sarebbe stato difficile rendere la profondità del significato dell'opera attraverso un semplice monologo (o meglio, nel caso del cinema muto, attraverso le didascalie). Questo cambiamento è fondamentale e decisivo per tutto il testo della sceneggiatura ed è utile per condurre un'interpretazione del significato stesso dell'opera: la ricerca di una compagna di vita non viene rappresentata solo attraverso il cappotto ma anche con l'episodio della sconosciuta, che conferisce un senso di completezza all'intera vicenda. Descrivendo anche la gioventù di Akakij, Tynjanov riesce a fornire un'immagine più completa del protagonista; così facendo egli riesce a trasmettere appieno il senso di umiliazione e insignificanza della vita del povero impiegato, che si configura come il tema stesso dell'intera sceneggiatura. In questo modo si spiega come a volte, per prestar fede all'opera originale, sia necessario introdurre nuovi elementi e inserire delle modifiche. Incarnando l'immagine di Gogol' della "piacevole compagna" di vita in un vero personaggio femminile, Tynjanov ha bilanciato il testo rendendo la

³⁶ «в киноповести этот образ распадается на два наглядных образа: девушки, «приятной подруги», о которой мечтает всякий петербургский чиновник в молодости, и шинели, которая является приятной подруги в старости, вернее, в том неопределённом возрасте, в который впадают петербургские чиновники сразу после молодости», (*Либретто*, p. 78).

storia compiuta e strutturata: la fase iniziale prepara lo sviluppo del secondo e terzo atto, in modo che il conflitto progredisca con un crescendo drammatico.

Un altro elemento fondamentale aggiunto da Tynjanov è l'antagonista: il "personaggio importante" del racconto di Gogol' diviene qui il vero e proprio rivale di Akakij. Nell'opera originale egli interviene solo verso la fine della vicenda, contribuendo in modo decisivo alla sconfitta del povero impiegato. Nel testo della sceneggiatura gli viene invece attribuita una biografia: viene mostrata la sua giovinezza, come quella di Akakij, e vengono mostrati episodi importanti che lo caratterizzano come vero e proprio antagonista della storia. Appare già dalla prima scena, vicino ad Akakij: da subito gli dà le spalle, sembra quasi più grande e più alto di lui. Si nota anche dalla mimica dei personaggi la posizione di inferiorità in cui si trova il protagonista rispetto all'avversario. Egli viene presentato con le seguenti espressioni: "alla sua destra c'è, in una posa noncurante, quasi dando le spalle ad Akakij Akakievič, un impiegato ben vestito. Akakij Akakievič vuole guardarlo, ma l'impiegato si è girato e ora è totalmente di schiena rispetto ad Akakij Akakievič"³⁷. Da questo atteggiamento quasi sprezzante si percepisce già l'aria di sfida tra i due personaggi e, sulla scia di questo primo episodio, si può comprendere il resto della narrazione. Tynjanov è stato capace di impostare la narrazione già da questa prima scena, presentando eventi che non sono citati nel libro al fine di strutturare al meglio il testo della sceneggiatura. Come spiegato nel capitolo precedente, il protagonista deve trovare un forte rivale affinché il conflitto si delinei con chiarezza e il dramma sia completo; pertanto è utile a volte rinvigorire conflitti che nel testo originale sono solo accennati, come in questo caso con il "personaggio importante". Nel racconto di Gogol' egli viene descritto con le seguenti espressioni: "Quale fosse l'impiego del *personaggio importante* e in cosa consistesse rimane tuttora ignoto. Bisogna sapere, che un *personaggio importante* era da poco diventato *importante*, e fino a quel momento era un *personaggio senza importanza*"³⁸. Vengono però aggiunti anche dettagli sulla sua famiglia, sulla moglie e i figli, anche se non si sa quali mansioni svolgesse. Tynjanov evita le informazioni sulla vita privata del personaggio e, tratteggiando la sua giovinezza

³⁷ «справа от него стоит в небрежной позе, почти спиной к Акакию Акакиевичу, какой-то неплохо одетый чиновник. Акакий Акакиевич хочет посмотреть на него, но чиновник повернулся и теперь совсем спиной к Акакию Акакиевичу», (*Отрывки*, p. 84).

³⁸ «Какая именно и в чём состояла должность *значительного лица*, это осталось до сих пор неизвестным. Нужно знать, что *одно значительное лицо* недавно сделался *значительным лицом*, а до того времени он был *незначительным лицом*», (*Шинель*, pp. 155-156).

(mancante nel libro), lo descrive nelle didascalie con queste parole: “Il ragazzo, che ha seguito la fanciulla, era per ora un personaggio senza importanza, sebbene molto impetuoso”³⁹. Viene definito quindi come un personaggio forte, deciso a perseguire i suoi obiettivi. Alla fine della vicenda Tynjanov riprende le parole di Gogol’, scrivendo: “è noto, che il personaggio importante era un tempo un personaggio senza importanza. Ma per quali meriti fosse diventato importante non si sa”⁴⁰. Lo sceneggiatore sostituisce la parola “carica” (*dolžnost’*) con “merito” (*zasluga*), poiché aveva già mostrato l’occupazione del personaggio all’inizio della sceneggiatura. Tynjanov indica anche nel libretto la sua mansione: “il giovane impiegato, il «personaggio senza importanza», che presta servizio con Akakij Akakievič nello stesso dipartimento”⁴¹. Riassumendo, Tynjanov aggiunge una biografia a questo personaggio, tratteggiandolo come un antagonista forte, contro cui si scontra Akakij; egli a differenza del protagonista riesce fin da subito a raggiungere la sconosciuta (“corre in modo ardito dietro a lei”, *smelo bežit za nej*⁴²), per poi ingannare il povero impiegato ancora una volta. Lo sceneggiatore gli fa compiere anche azioni che non vengono descritte nel libro: quando viene coinvolto nel losco affare assieme al proprietario del postribolo Ivan Fëdorov e al possidente Pëtr Petrovič, sarà lui a portare i documenti ad Akakij al ministero per fare in modo che egli modifichi il nome sulla pratica. Tynjanov scrive nel libretto (riferendosi alla scena in cui tutti e tre gli uomini si ritrovano al postribolo per discutere dell’affare):

Il truffatore e il possidente coinvolgono subito il «personaggio senza importanza» nell’affare. Alla finestra della casa di fronte il «personaggio senza importanza» vede lo scarno profilo di Akakij Akakievič, che contempla la piacevole compagna. L’affare del possidente si trova presso Akakij Akakievič per la riscrittura e il «personaggio senza importanza» ne è a conoscenza; egli indica Akakij Akakievič al truffatore⁴³.

³⁹ «Молодой чиновник, проследовавший девушку, был лицом пока что незначительным, однако-ж довольно стремительным».

⁴⁰ «известно, что значительным лицом раньше был незначительным лицом. Но за какие заслуги делался он значительным – ничего неизвестно».

⁴¹ «молодой чиновник – «незначительное лицо», которое служит с Акакием Акакиевичем в одном департаменте», (*Либретто*, p. 79).

⁴² *Ibidem*.

⁴³ «Мошенник и помещик сразу втягивают «незначительное лицо» в дело. В окне противоположного дома «незначительное лицо» видит худощавый профиль Акакия Акакиевича, созерцающего приятную подругу. Дело же помещика у Акакия Акакиевича для переписки, и «незначительное лицо» об этом знает; он указывает мошеннику на Акакия Акакиевича», *Ibidem*.

È chiaro pertanto come l'antagonista venga delineato con chiarezza e svolga una parte fondamentale in tutta la vicenda, non solo nella fase finale. Anche nelle didascalie si fa riferimento al suo coinvolgimento nell'affare, e le parole riguardanti la scena sopra citata recitano quanto segue:

Il "personaggio senza importanza" è tornato nuovamente nelle camere.

«Il vostro affare ce l'ha Bašmačkin.»

«Non è Bašmačkin quello?»⁴⁴

Il "personaggio senza importanza" è tornato al postribolo e riferisce al possidente di aver consegnato i documenti ad Akakij. Poi egli, come descritto da Tynjanov nel libretto, scorge Akakij dalla finestra della casa di fronte e lo indica. A questo punto, la sconosciuta, anch'essa presente nella scena, viene coinvolta: "Manda a chiamare Bašmačkin, e quando arriva, seducilo, seducilo per bene, e poi importunalo per quanto riguarda l'affare..."⁴⁵, come indicano le didascalie. La ragazza è parte di questo imbroglio: ha il compito essenziale di sedurre Akakij e persuaderlo, per indurlo a cambiare il nome sui documenti. Akakij cadrà in questo tranello, convinto invece che la ragazza sia davvero interessata a lui. Egli non cambia però il nome di Pëtr in modo volontario, ma "come un semi automa" (*kak poluavtomat*⁴⁶): il "piccolo uomo" non è infatti un personaggio astuto, inventivo e intelligente, ma un individuo che compie le azioni in modo meccanico, privo di spirito e fantasia. Il mondo della cancelleria ha reso Akakij un automa ed egli si fa trascinare in questo inganno senza rendersene conto.

Un altro personaggio inventato da Tynjanov è proprio Ivan Fëdorov, il proprietario delle camere. Egli viene introdotto nella sceneggiatura poco dopo l'apparizione della ragazza, con le seguenti frasi: "dall'oscurità è emerso un soggetto. Ha guardato di sottocchi. [...] Il soggetto ha detto qualcosa, indicando con gli occhi di lato"⁴⁷. Viene chiamato da Tynjanov sia nel libretto che nelle didascalie "truffatore" (*mošennik*):

⁴⁴ «Незначительное лицо опять завернул в номера. / «Дело ваше – у Башмачкина» / «А не Башмачкин ли там?».

⁴⁵ «Посылай за Башмачкиным, а как придёт, помани, да помани хорошенько, а там и пристань насчёт дела...».

⁴⁶ Ю. Тынянов, *Либретто кинофильма «Шинель»*, p. 79.

⁴⁷ «из темноты вынырнул какой-то субъект. Скопил глаза. [...] Субъект что-то сказал, указав глазами в сторону», (*Отрывки*, p. 83).

“questo truffatore è il proprietario delle stanze, il misterioso «straniero Ivan Fëdorov», che organizza truffe nelle sue camere”⁴⁸. La sua funzione è quella di congiungere la linea narrativa del possidente con quella di Akakij e del “personaggio senza importanza”: è infatti lui ad accogliere Pëtr Petrovič Pticyн al postribolo e a coinvolgere il “personaggio senza importanza” per ingannare Akakij. Ancora una volta ci troviamo di fronte alla creazione di un personaggio nuovo per far fronte alla necessità di organizzare il materiale narrativo in modo coerente e dare forma al conflitto. Tynjanov ha saputo reinterpretare al meglio le opere di Gogol’ per creare questo adattamento, senza farsi frenare da una eccessiva imitazione dell’originale, al fine di riprodurre un testo che rispettasse le intenzioni artistiche dello scrittore e si adattasse alle esigenze narrative di un genere del tutto diverso. Come afferma Kozincev, “Tynjanov ha utilizzato magistralmente le bozze di Gogol’, singole situazioni, personaggi e dettagli da diverse sue opere. È un mosaico finissimo e complicatissimo: solo uno storico della letteratura poteva crearlo”⁴⁹.

Nel prossimo paragrafo analizzeremo nel dettaglio come Tynjanov ha rielaborato lo stile e la poetica di Gogol’, riuscendo a trasmetterne le specificità creando un testo completamente nuovo.

3.3 – Lo stile di Gogol’ e la sceneggiatura: il grottesco

Tynjanov si è posto come obiettivo primario la riproduzione dello stile di Gogol’: egli ha rielaborato le linee fondamentali che caratterizzano la sua opera per adattare a un testo cinematografico. Il suo obiettivo non è quello di “illustrare” la letteratura, ma di creare un’opera che rispecchi lo stile dell’autore originale, che comunichi i metodi propri dello scrittore. Come è stato spiegato nel capitolo precedente, lo stile di Gogol’ condensa tratti molto diversi tra loro; la sua intenzione artistica è complessa e sfaccettata. Come accennato, si trovano tracce di realismo: è presente la volontà di dipingere la società russa all’epoca di Nicola I, denunciandone gli aspetti più corrotti e focalizzando l’attenzione sui piccoli e medi proprietari e sui funzionari. Tynjanov riprende proprio questo aspetto della sua opera, cercando di rappresentare la condizione di ingiustizia sociale che caratterizza la società russa dell’epoca ed esprimendo pienamente il tema

⁴⁸ «этот мошенник – содержатель номеров, таинственный «иностранец Иван Фёдоров», который занимается мошенничествами в своих номерах», (*Либретто*, p. 79).

⁴⁹ «Тынянов виртуозно использовал черновики Гоголя, отдельные положения, лица, детали из других его произведений. Это была тончайшая и сложнейшая мозаика — создать её мог только историк литературы», *Воспоминания о Ю. Тынянове. Портреты и встречи*, сб. ст., p. 267.

dell'opposizione tra uomo e potere. L'insignificante "impiegatuccio" si scontra con i suoi superiori, che simboleggiano il potere imperiale della gerarchia. Tynjanov amplifica questo aspetto dell'opera di Gogol' introducendo la biografia del "personaggio importante", mostrando fin da subito la sua superiorità rispetto ad Akakij, rafforzando il contrasto tra il potere e il "piccolo uomo". Anche attraverso numerose inquadrature i registi hanno mostrato il rapporto tra il "piccolo uomo" e la forza imperiale: la minuscola figura di Akakij viene messa in relazione con grandi spazi ed enormi monumenti, che sovrastano il soggetto. Nedobrovo nel saggio "Iz knigi «FEKS»" afferma che gli autori hanno saputo rappresentare "lo stile di Gogol' e l'anima dell'epoca di Nicola"⁵⁰: essi hanno mostrato l'opposizione tra il povero funzionario e l'immensità del potere imperiale, capace di schiacciare un individuo debole. Trauberg stesso afferma che "Gogol' [...] non era un romantico tedesco, ma un realista russo. Le cose le vedeva in modo preciso, chiaro e saggio"⁵¹. Nel prossimo capitolo verrà presentato un approfondimento sul metodo di rappresentazione visiva che hanno utilizzato i registi durante la realizzazione del film, per ora ci soffermiamo sulle scelte di Tynjanov. Egli ha tenuto in considerazione questo aspetto dell'opera di Gogol', cercando di descrivere "le condizioni di vita della Pietroburgo di Nicola"⁵²; tuttavia, a differenza del grande prosatore, non ha esposto la storia con un'atmosfera realistica, bensì con una rifrazione grottesca. Il racconto *Šinel'*, come già spiegato, non può dirsi prettamente realistico, anzi presenta caratteristiche del genere fantastico e grottesco (ricordiamo la deformazione della realtà, vista con gli occhi del protagonista, e l'apoteosi del fantastico-grottesco nel finale); tuttavia il personaggio e ciò che lo attornia sono descritti con vivido realismo, al fine di accentuare la condizione del protagonista. Ad esempio Gogol' delinea nel dettaglio gli abiti di Akakij ("la sua uniforme non era verde, ma di un rossastro farinoso. Il colletto era stretto, basso [...] e si appiccicava sempre qualcosa alla sua uniforme: una pagliuzza o un filo"⁵³), ma anche le condizioni di vita dei funzionari e gli ambienti tipici di questa classe sociale:

⁵⁰ «манеру Гоголя и дух николаевской эпохи», В. Недоброво, *Из книги «ФЭКС» // Из истории Ленфильма*. Вып. 2, р. 34.

⁵¹ «Гоголь [...] был не германским романтиком, а русским реалистом. Вещи он видел точно, ясно и умно», Л. Трауберг, *Фильм начинается // Избранные произведения*, р. 141.

⁵² «строй жизни николаевского Петербурга», (*Либретто*, р. 78).

⁵³ «вицмундир у него был не зелёный, а какого-то рыжевато-мучного цвета. Воротничок на нём был узенький, низенький [...] и всегда что-нибудь да прилипало к его вицмундиру: или сенца кусочек, или какая-нибудь ниточка», (*Шинель*, р. 139).

Gli impiegati si sbrigliano ad abbandonarsi al divertimento nel tempo rimasto: chi è più vivace corre a teatro; chi per la strada decide di osservare i cappellini; [...] chi, e questo accade con più frequenza, va semplicemente da un suo compagno al quarto o terzo piano: due piccole stanze con un'anticamera o una cucina e qualche pretesa alla moda, come una lampada o un'altra cosuccia costata molti sacrifici, rinunce a pranzi e banchetti. In breve, anche in quel momento in cui tutti gli impiegati si disperdono tra i piccoli appartamenti dei loro comparì per giocare a un vivace whist, sorseggiando tè dai bicchieri con biscotti da un copeco, aspirando fumo da lunghe pipe, raccontando [...] qualche pettegolezzo dell'alta società [...] Akakij Akakievic non si abbandonava ad alcun divertimento⁵⁴.

L'intento di Gogol' è quello di mostrare le condizioni di vita di questo gruppo sociale e suscitare compassione per il protagonista. La situazione del "piccolo uomo", misero, insignificante e schernito da tutti è un simbolo sociale e umano: mostra non solo l'ingiustizia collettiva ma anche la prepotenza che si cela nell'animo degli individui. Di conseguenza Gogol' può essere definito uno scrittore realista che usa allo stesso tempo il genere fantastico: egli, come abbiamo detto, inserisce il fantastico nel quotidiano per carpirne l'essenza, ne fa uso proprio per approfondire la realtà stessa. Gural'nik, nella sua opera *Russkaja literatura i sovetskoe kino*, asserisce che nel racconto *Šinel'*, "Accanto ai minuscoli dettagli, riprodotti in modo assolutamente oggettivo e realistico, che descrivono il byt e le abitudini dell'ambiente di Bašmačkin, nel racconto è presente il fantastico grottesco, che 'assolve la funzione di rivelazione satirica della realtà'⁵⁵. Tynjanov non inserisce nel testo descrizioni realistiche, al contrario investe la narrazione di un'atmosfera fantastica e grottesca, donando alle situazioni, agli ambienti e ai personaggi una parvenza di irrealtà. Egli attribuisce grande importanza a questi elementi dello stile di Gogol', eleggendoli a metodi trainanti durante la stesura del testo; pertanto a differenza dell'opera originale non troviamo un vero contrasto tra le parti realistiche

⁵⁴ «Чиновники спешат предать наслаждению оставшееся время: кто побойчее, несётся в театр; кто на улицу, определяя его на рассматриванье кое-каких шляпёнок; [...] кто, и это случается чаще всего, идёт просто к своему брату в четвёртый или третий этаж, в две небольшие комнаты с передней или кухней и кое-какими модными претензиями, лампой или иной вещицей, стоившей многих пожертвований, отказов от обедов, гуляний, – словом, даже в то время, когда все чиновники рассеиваются по маленьким квартирам своих приятелей поиграть в штурмовой вист, прихлебывая чай из стаканов с копейными сухарями, затягиваясь дымом из длинных чубуков, рассказывая [...] какую-нибудь сплетню, занесшуюся из высшего общества [...] Акакий Акакиевич не предавался никакому развлечению», (*Шинель*, p. 140).

⁵⁵ «Наряду со строго объективно, реалистически воссозданными мельчайшими подробностями, живописующими быт и нравы окружающей Башмачкина среды, в повести наличествует гротесковая фантастика, которая «служит целям сатирического разоблачения действительности», (Гуральник, p. 145), citando Н. Л. Степанов, *Н. В. Гоголь. Творческий путь*, Москва, 1955, p. 297. Secondo quanto riportato da V. Kovalev, *ilKovalev Dizionario russo-italiano. Italiano-russo. Versione digitale*: il termine «быт» è traducibile come "vita quotidiana", "condizioni di vita".

della narrazione e quelle fantastiche o grottesche. Ricordiamo che episodi assimilabili al genere fantastico sono presenti nella maggior parte dei racconti della raccolta *Peterburgskie povesti*: in alcuni è più spiccatamente visibile (ad esempio in *Nos*, in cui un naso se ne va in giro per la città), in altri l'elemento fantastico permea l'essenza della realtà stessa, quasi celandosi agli occhi del lettore, come nel caso di *Šinel'*. Tynjanov lo adotta come caratteristica principale del suo stile: ritiene che il fantastico e soprattutto il grottesco siano le componenti fondamentali da utilizzare per reinterpretare l'intenzione artistica di Gogol'. Egli ha infatti ripreso l'analisi del racconto fornita da Ejchenbaum, in cui il grottesco è indicato come una delle caratteristiche principali. Ricordiamo che in "Kak sdelana «Šinel'» Gogolja" egli osserva come il grottesco nel racconto si configuri come deformazione della realtà stessa all'interno della diegesi e come contrasto di intonazioni (comica e lirica) dal punto di vista narrativo. Nel libretto Tynjanov afferma: "[Akakij] Inciampa in un assurdo ordine oscuro. [...] L'ordine della cancelleria grottesca con le assurde carte, dietro cui si muove la mostruosa ingiustizia sociale"⁵⁶. È chiaro come lo sceneggiatore abbia voluto interpretare il concetto di ingiustizia sociale espresso da Gogol' attraverso il grottesco: così facendo ha donato un senso di irrealtà alla narrazione, esaltando l'aspetto surreale della vicenda ideata dallo scrittore. La situazione di Akakij è talmente iniqua che Tynjanov ha voluto rappresentarla con questa tecnica, che accentua la sensazione di irrealtà e di assurdità nella narrazione. Come afferma Ogudov, "Negli «Appunti preliminari» Tynjanov enuncia le proprietà del grottesco, che avrebbero dovuto essere ricreate nella diegesi del futuro film: contrasti spaziali, dettagli di oggetti, gesti accentuati e la mimica dei personaggi"⁵⁷. Il grottesco è infatti chiaramente visibile nella pellicola: un'aura di "incubo" è presente in ogni scena, grazie al montaggio, al gioco di luci e all'interpretazione dei personaggi. "Kozincev e Trauberg hanno cercato di trasmettere il proprio e il gogoliano atteggiamento negativo nei confronti della sordida realtà. Sono riusciti a ricreare una spaventosa, [...] cupa atmosfera"⁵⁸, come afferma

⁵⁶ «Спотыкается о тёмный нелепый порядок. [...] Порядок гротескной канцелярии с нелепыми бумагами, за которыми шевелится чудовищная социальная несправедливость», (*Либретто*, p. 78).

⁵⁷ «В «Предварительных замечаниях» Тынянов формулирует признаки гротеска, которые должны быть воссозданы в диегезисе будущего фильма: пространственные контрасты, вещные детали, подчёркнутые жесты и мимика персонажей», С. А. Огудов, *Юрий Тынянов. «Шинель» // «Киноведческие записки», № 104/105, 2013, p. 34.*

⁵⁸ «Козинцев и Трауберг стремились передать своё и гоголевское отрицательное отношение к грязной действительности. Они преуспели в воссоздании страшной, [...] мрачной атмосферы», (*Гуральник*, p. 146).

Gural'nik. Gli oggetti deformati e gli ambienti bui, le ombre proiettate alla luce dei lampioni sulla Prospettiva Nevskij e le espressioni degli attori hanno contribuito a trasmettere l'idea che Tynjanov ha voluto conferire al testo della sceneggiatura. Tuttavia, "il grottesco è visibile anche nella diegesi del testo della sceneggiatura"⁵⁹, come afferma Ogudov. Facendo riferimento all'interpretazione di Ejchenbaum seguita da Tynjanov, possiamo affermare che siano molti gli esempi all'interno del testo che raffigurano una "deformazione" della realtà. Ci sono espressioni che pongono l'accento su determinati dettagli, che conferiscono un senso di stranezza e di grottesco alla narrazione, ad esempio:

Dall'oscurità è emerso un soggetto. Ha guardato di sottocchi.

La ragazza ha guardato di sbieco.

[...] Nella nebbia tremola la luce del lampione⁶⁰.

Queste frasi pongono l'attenzione sui dettagli e sulla mimica dei personaggi (in questo caso il proprietario del postribolo Ivan Fëdorov e la ragazza), che contribuiscono a rendere un'atmosfera grottesca: l'oscurità, gli sguardi biechi e le fiamme tremolanti all'interno dei lampioni. Nella prima scena del testo l'atmosfera surreale è data proprio dalla luce di questi lampioni (*fonari*), che vengono continuamente menzionati ("tremola leggermente la luce del lampione [...] arde la fiamma del lampione [...] tremola la luce del lampione stradale"⁶¹) e dalla nebbia che avvolge la Prospettiva Nevskij ("inizia la nebbia [...] intorno c'è una nebbia più fitta"⁶²). Come prosegue Gural'nik, riferendosi al testo di Tynjanov, "il fantastico di Gogol' è privato del secondo piano, quello mistico"⁶³: non sono presenti nel testo dello sceneggiatore elementi fantastici come il fantasma che torna a vendicarsi nel finale, non inserisce componenti che esulano totalmente dal mondo reale, piuttosto si può affermare che tutto il testo sia intriso di dettagli, situazioni e personaggi che, pur restando ancorati alla realtà, si mostrano con un'atmosfera surreale, bizzarra, distorta. È il caso delle luci ingannevoli della Prospettiva Nevskij e delle ombre

⁵⁹ «гротеск очевиден и в диэгезисе сценарного текста», С. А. Огудов, *Юрий Тынянов. «Шинель»*, р. 34.

⁶⁰ «Из темноты вынырнул какой-то субъект. Скосил глаза. / Девушка взглянула искоса. / [...] В тумане мерцает фонарь», (*Отрывки*, pp. 83, 85).

⁶¹ «мигает слегка фонарь [...] горит фонарь [...] мигает уличный фонарь», Ivi, р. 82.

⁶² «начинается туман [...] вокруг сильнее туман», Ivi, р. 84.

⁶³ «фантастика Гоголя, лишена второго, мистического плана», (Гуральник, р. 145).

che si proiettano nella stanza di Akakij (“La stanza è buia. Ci sono strane ombre”⁶⁴), degli sguardi biechi e sinistri dei personaggi, degli oggetti che assumono proporzioni smisurate (come la teiera gigante nell’appartamento di Akakij). L’essenza grottesca pervade la narrazione, persino Akakij viene descritto come un’ombra:

Passa un uomo con una mantella di lusso.

Akakij Akakievič l’ha guardato e l’ha subito seguito.

Cammina come un’ombra dietro a lui. L’uomo si è fermato. Anche Akakij Akakievič si è fermato⁶⁵.

Come prosegue Ogudov, “Una delle proprietà principali del grottesco è la compenetrazione tra i soggetti viventi e gli oggetti. Per esempio Bašmačkin che è ‘degradato al livello di un automa che scrive’ e la sua mantella antropomorfa”⁶⁶. Nella diegesi del testo troviamo questa interazione tra i due diversi piani: l’impiegato, soggetto vivente, che viene ridotto ad automa dal sistema sociale in cui vive (“un automa che scrive”; *pišuščij avtomat*⁶⁷) e la sua mantella, che assume invece sembianze umane. Citiamo il testo della sceneggiatura:

La stanza è buia. Ci sono strane ombre. Il cappotto è sulla parete.

Akakij Akakievič guarda il cappotto.

Il cappotto si trasforma nella nuova mantella.

Akakij Akakievič sorride, riflette.

Il colletto di martora sulla nuova mantella.

Akakij Akakievič sorride ancor di più.

La mantella si volta e si apre. Si vede la fodera. La mantella scende dal chiodo e cammina.

La mantella si trasforma nella ragazza della Prospettiva Nevskij, solo più grande e non del tutto identica. La ragazza si siede, offre ad Akakij Akakievič del tè.

⁶⁴ «В комнате мрак. Странные тени», (*Отрывки*, p. 90).

⁶⁵ «Мимо проходит человек в роскошной шинели. / Акакий Акакиевич посмотрел на него, вдруг пошёл. / Идёт как тень за ним. Человек остановился. Акакий Акакиевич тоже», *Ibidem*.

⁶⁶ «Один из важнейших признаков гротеска — взаимопроникновение живого и вещного. Таков Башмачкин, который «низведен до степени пишущего автомата», и его антропоморфная шинель», С. А. Огудов, *Юрий Тынянов. «Шинель»*, p. 35.

⁶⁷ Ю. Тынянов, *Либретто кинофильма «Шинель»*, p. 78.

Akakij Akakievič rifiuta, sorridendo.

La ragazza si trasforma di nuovo nella mantella. La mantella volteggiava davanti ad Akakij Akakievič.

Akakij Akakievič sospira teneramente.

La mantella si appende al chiodo, ritorna ad essere il cappotto⁶⁸.

Questo episodio esprime in pieno l'interazione tra il piano degli oggetti e quello degli esseri viventi: Akakij vede il suo vecchio cappotto trasformarsi nella nuova mantella ordinata al sarto Petrovič, che a sua volta prende le sembianze della ragazza conosciuta sulla Prospettiva Nesvkij durante la gioventù. Questo elemento si configura quindi come caratteristica importante del grottesco all'interno del testo di Tynjanov: il contrasto tra soggetti animati e inanimati. Anche l'atmosfera descritta in questa scena è grottesca: «la stanza è buia e ci sono strane ombre»; è l'ambiente ideale per mostrare le illusioni che vede il protagonista.

Anche il sogno e la realtà si mescolano nella sceneggiatura di Tynjanov. Due scene importanti contribuiscono a rendere ambiguo il confine tra il mondo delle visioni di Akakij e quello della sua vita concreta: l'episodio del sogno e quello del delirio che anticipa la sua morte. La prima vicenda, che sarà approfondita in seguito, viene ripresa dal racconto *Nevskij prospekt* mentre la seconda da *Šinel'*. Queste scene «formano un punto di vista psicologico, legato al cambiamento della condizione del personaggio»⁶⁹, asserisce Ogudov. L'illusione e la realtà si confondono e si «scambiano»: come prosegue il critico, «nel sogno Bašmačkin si reca da Karolina [la sconosciuta] al palazzo, ma nella «realtà» arriva alla stanza con 'il mobilio tetro piccolo borghese'. La realtà nella sceneggiatura di Tynjanov si trasforma pian piano in delirio o in sogno»⁷⁰. Akakij, oltre

⁶⁸ «В комнате мрак. Странные тени. На стене капот. / Акакий Акакиевич смотрит на капот. / Капот обращается в новую шинель. / Акакий Акакиевич улыбается, раздумывает. / Воротник из куницы на новой шинели. / Акакий Акакиевич улыбается всё больше. / Шинель поворачивается и раскрывается. Видна подкладка. Шинель сходит с гвоздика, идёт. / Шинель превращается в девушку с Невского, только постарше и не совсем схоже. Девушка садится, предлагает Акакию Акакиевичу чаю. / Акакий Акакиевич отказывается, улыбаясь. / Девушка вновь превращается в шинель. Шинель кружится перед Акакием Акакиевичем. / Акакий Акакиевич умиленно вздыхает. / Шинель вешается на гвоздик, обращается в капот», (*Отрывки*, р. 90).

⁶⁹ «формируют психологическую точку зрения, связанную с изменением состояния персонажа», С. А. Огудов, *Принципы гротескной композиции Гоголя в сценарии Ю. Н. Тынянова и фильме «Шинель»* // «Сибирский филологический журнал», Вып. 2, 2014, р. 95.

⁷⁰ «во сне Башмачкин едет к Каролине во дворец, а «в реальности» приходит в комнату «с тяжелой мешанской мебелью». Реальность в сценарии Тынянова легко переходит в бред или сон», *Ibidem*,

ai sogni, vede anche illusioni e miraggi. Ogudov cita il testo del formalista: “miraggio di Akakij Akakievič: le insegne che legge gli sembrano vuote”⁷¹; prosegue dicendo che “Allo stesso modo, quando l’anziano Bašmačkin attraversa la strada, i passanti ‘gli sembrano cifre o lettere. Un grosso mercante si trasforma nella lettera jat’, la moglie del mercante in un “8””⁷². Oltre al sogno, come si è detto, acquista molta importanza la scena finale del delirio. Nelle didascalie Tynjanov riporta le parole “Apparizioni, una più strana dell’altra gli si sono presentate”⁷³, che sono le stesse parole utilizzate da Gogol’ all’interno del racconto. Akakij, rincasato dopo l’umiliazione subita dal “personaggio importante”, inizia a soffrire e ad avere delle allucinazioni. Si rannicchia nel suo letto e inizia a delirare: vede il “personaggio importante”, che con un aspetto terrificante torna ancora una volta a deriderlo. Le illusioni mostrano una versione alterata dei fatti accaduti e Ogudov, citando Tynjanov, scrive:

‘Akakij Akakievič ha una visione in cui ordina a Petrovič il cappotto con delle trappole per i ladri’. Nella scena seguente del delirio ‘corrono due ladri, lo cercano, si guardano attorno...e le trappole gli si chiudono di scatto alle gambe’. Poi il «personaggio importante» rimprovera Bašmačkin, ma dopo ciò ‘Akakij Akakievič raggiunge, strappa dalle spalle del «personaggio importante» la mantella e spinge il «personaggio importante», che vola nello spazio’⁷⁴.

Tynjanov riprende e rielabora le parole di Gogol’, mantenendo sia l’episodio dei ladri che quello del “personaggio importante” che lo rimprovera; rende più dinamica l’illusione dei ladri, aggiungendo la parte in cui cadono in trappola. Citiamo di seguito il frammento del testo originale:

Vedeva Petrovič e gli ordinava di fare un cappotto con delle trappole per ladri, che gli apparivano continuamente sotto al letto, e ogni minuto chiamava la padrona per tirare fuori un ladro persino da

citando РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 3. Ед. хр. 46. Л. 8. D’ora in avanti citeremo direttamente il testo originale, indicando tra parentesi la sigla “*Принципы*” e il numero di pagina.

⁷¹ «мираж Акакия Акакиевича: вывески, которые он читает, кажутся ему подчищенными», (*Принципы*, p. 95), citando РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 3. Ед. хр. 46. Л. 23.

⁷² «Подобным образом, когда пожилой Башмачкин переходит улицу, прохожие «кажутся ему цифрами или буквами. Толстый купец преобразается в букву ять, купчиха – в “8”», *Ibidem*, citando РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 3. Ед. хр. 46. Л. 30. La lettera «ять» era presente anticamente nell’alfabeto cirillico, con il simbolo “Ъ”.

⁷³ «Явления, одно другого страннее, представлялись ему».

⁷⁴ «Акакий Акакиевич видит, что он заказывает Петровичу шинель с западнями для воров». В следующей сцене бреда «бегут двое воров, ищут его, оглядываются... и капканы защелкиваются им по ноге». Затем «значительное лицо» распечатывает Башмачкина, но после этого «Акакий Акакиевич догнал, срывает с плеч «значительного лица» шинель и толкает «значительное лицо», который летит в пространство», (*Принципы*, p. 95), citando РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 3. Ед. хр. 46. Л. 47, 48, 49.

sotto la coperta; ora chiedeva perché stava appesa davanti a lui la sua vecchia vestaglia, dato che aveva il nuovo cappotto; ora gli sembrava di essere davanti al generale ascoltando il rimprovero che si meritava. [...] Poi diceva cose completamente prive di senso, tanto che non si poteva capire nulla; si capiva solo che le parole e i pensieri confusi riguardavano il cappotto⁷⁵.

La differenza sostanziale nella sceneggiatura di Tynjanov sta nel fatto che durante questa scena del delirio troviamo già la parte finale del racconto di Gogol': l'opera originale prosegue invece con la descrizione della morte di Bašmačkin e della sua trasformazione in fantasma ("per Pietroburgo si sono sparse d'un tratto le voci che al ponte Kalinkin e anche più lontano aveva iniziato ad apparire di notte il fantasma di un impiegato, che cercava un cappotto rubato e, proprio con queste sembianze, strappava da tutte le spalle, senza curarsi del grado e del titolo, qualsiasi soprabito⁷⁶"). Il "personaggio importante" comincia a provare rimorsi per il comportamento tenuto con Akakij e infine verrà strappato anche a lui il cappotto ("A! Eccoti finalmente! Finalmente ti ho preso per il colletto! È il tuo cappotto quello di cui ho bisogno! Non ti sei dato da fare per il mio e mi hai persino rimproverato, adesso dammi il tuo!"⁷⁷). La parte rilevante della vendetta è reinterpretata da Tynjanov all'interno del delirio, quindi come se avvenisse solo nelle allucinazioni di Akakij. Egli scrive nel libretto, "Nel delirio dà la caccia al «personaggio importante»"⁷⁸, confermando il carattere illusorio della sua conquista. Per lo sceneggiatore non esiste un vero e proprio ristabilirsi della giustizia: egli rimane coerente allo sviluppo della linea narrativa, restando fedele al tema e allo svolgersi del conflitto principale. Ha voluto mostrare pienamente il "piccolo uomo", per cui non esiste nessuna vera forma di riscatto. L'evoluzione del personaggio è coerente: Akakij è un debole fin dall'inizio e tutte le prove a lui sottoposte confermano la caratterizzazione del personaggio. Tynjanov si è discostato dall'opera originale al fine di adattarsi pienamente

⁷⁵ «Видел он Петровича и заказывал ему сделать шинель с какими-то западнями для воров, которые чудились ему беспрестанно под кроватью, и он поминутно призывал хозяйку вытащить у него одного вора даже из под одеяла; то спрашивал, зачем висит перед ним старый капот его, что у него есть новая шинель; то чудилось ему, что он стоит перед генералом, выслушивая надлежащее распеканье. [...] Далее он говорил совершенную бессмыслицу, так что ничего нельзя было понять; можно было только видеть, что беспорядочные слова и мысли ворочались около одной и той же шинели», (*Шинель*, pp. 159-160).

⁷⁶ «по Петербургу пронеслись вдруг слухи, что у Калинкина моста и далеко подалее стал показываться по ночам мертвец в виде чиновника, ищущего какой-то утащенной шинели и под видом сташенной шинели сдирающий со всех плеч, не разбирая чина и звания, всякие шинели», Ivi, pp. 160-161.

⁷⁷ «A! Так вот ты наконец! Наконец я тебя того, поймал за воротник! Твоей-то шинели мне и нужно! Не похлопотал об моей, да ещё и распёк, – отдавай же теперь свою!», Ivi, p. 163.

⁷⁸ «В бреду он гонялся за «значительным лицом»», (*Либретто*, p. 80).

alle tecniche volte a realizzare una trasposizione cinematografica. Egli ha preso delle scelte non in linea con i principi dell'epoca (ricordiamo che negli anni Venti in Russia gli adattamenti dalla letteratura erano per lo più "illustrazioni", ovvero semplici trasposizioni della trama) e ha dato vita a un testo assolutamente innovativo per la prassi del tempo. Proseguendo con la conclusione, Ogudov asserisce:

Nella scena finale della sceneggiatura 'un ladro alto, simile ad Akakij Akakievič per la sua schiena incurvata' strappa dalle spalle del «personaggio importante» la mantella, e a quel punto l'impiegato, come è stato detto sopra, vede in quel ladro Bašmačkin: 'Akakij Akakievič /il ladro/ sta per un po' sulla parte posteriore della carrozza, senza tenersi, e poi ridendo si getta all'indietro. Si ingrandisce nella tempesta, si trasforma in un'enorme ombra, scompare'⁷⁹.

Akakij, all'interno del suo delirio, si riscatta e riesce a strappare il cappotto al "personaggio importante", per poi morire. Il finale scritto da Tynjanov è in linea con le concezioni che Ejchenbaum ha esposto nel suo saggio: è l'apoteosi del grottesco, che si presenta come "gioco con la realtà". È difficile distinguere che cosa sia reale e che cosa sia solo un'illusione, un'allucinazione del protagonista. Il climax del grottesco è dato dall'ultima frase, in cui Akakij "si trasforma in un'enorme ombra, scompare". Ricapitolando, se nell'opera di Gogol' c'è una netta separazione tra il piano degli eventi reali e quelli fantastici (in cui troviamo, in ordine, l'episodio del delirio, la morte e la trasformazione di Akakij), nel testo di Tynjanov la realtà si mescola all'illusione, generando un'atmosfera irreali e totalmente grottesca, in cui la scena del delirio contiene anche la "pseudo" vendetta di Akakij e successivamente assistiamo alla sua trasformazione in ombra e alla sua definitiva scomparsa.

Come spiegato nel capitolo precedente, Gogol' raffigura un "piccolo mondo", il mondo del "piccolo uomo" e distrugge le norme della realtà ordinaria: riesce a far apparire un evento insignificante sotto una nuova luce; egli rimpicciolisce ciò che è grande e riesce a rendere importante ciò che è banale. Così l'acquisto della mantella diviene per Akakij un momento grandioso, quando per un altro individuo può essere un evento del tutto normale. Tynjanov si basa proprio su questo aspetto dell'opera di Gogol' e cerca di

⁷⁹ «В заключительной сцене сценария «высокий вор, похожий по сутуловатости на Акакия Акакиевича» срывает с плеч «значительного лица» шинель, при этом чиновник, как было сказано выше, видит в этом воре Башмачкина: «Акакий Акакиевич /вор/ едет некоторое время на запятках, не держась, потом со смехом откидывается назад себя. Он растёт в метели, превращается в огромную тень, исчезает», (*Принципы*, p. 95), citando РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 3. Ед. хр. 46. Л. 51.

deformare la realtà il più possibile: per questo motivo appaiono le ombre e gli sguardi sinistri, la mantella si trasforma in una ragazza davanti agli occhi degli spettatori, l'illusione si mescola con la realtà nel delirio e nei sogni di Akakij e la Prospettiva Nevskij diviene un luogo attorniato da una luce misteriosa. Lo sceneggiatore ha cercato di accentuare questo aspetto quanto più poteva, poiché ha dovuto tenere in considerazione la futura trasformazione del suo testo. Se avesse descritto la vicenda di Akakij senza focalizzarsi su questo elemento, sarebbe risultata una storia scialba, che non avrebbe reso giustizia allo stile del grande prosatore. Egli invece, basandosi sul saggio di Ejchenbaum, ha selezionato le caratteristiche fondamentali del racconto riadattandole a un testo cinematografico. “L'originalità della sceneggiatura di Tynjanov consiste nel fatto che la categoria del grottesco si può considerare qui come la realizzazione di una concezione letteraria, la proiezione della teoria nella pratica. Il processo di realizzazione si compie con i mezzi del cinema, quando il grottesco si trasforma, passando dal piano teorico al mondo del film”⁸⁰.

Ricordiamo che i formalisti adottano come nuovo metodo lo “straniamento” (*ostranenie*): l'oggetto deve essere visto in modo nuovo al di fuori dell'abituale percezione della realtà per poterne cogliere il valore artistico. Vanno enfatizzate l'unicità e la stranezza delle cose per attivare una nuova visione della realtà: il cinema permette di mostrare l'oggetto sotto una nuova luce grazie all'inquadratura, all'illuminazione e alla prospettiva, che gli donano valore artistico. Non è un caso pertanto che Tynjanov abbia donato al testo un'atmosfera surreale: il suo intento è mostrare una “nuova realtà”, incarnare i principi della nuova epoca che sta vivendo. Va precisato che egli non ha interpretato arbitrariamente l'opera di Gogol', ma ne ha enfatizzato un elemento chiave, che rappresenta a sua volta i principi del nuovo secolo. Tynjanov ha considerato il grottesco, in linea con i principi della scuola formalista, come “speciale tipo di diegesi con il caratteristico straniamento delle regole del mondo reale. Il grottesco ordine del mondo sorge come risultato della riduzione estraniata della realtà”⁸¹. Lo sceneggiatore ha

⁸⁰ «Оригинальность сценария Тынянова заключается в том, что категорию гротеска здесь можно рассматривать как реализацию литературоведческой концепции, проекцию теории на практику. Процесс реализации завершается уже средствами кинематографа, когда гротеск преобразуется, переходя из теоретической плоскости в мир фильма», С. А. Огудов, *Юрий Тынянов. «Шинель»*, p. 35.

⁸¹ «особого типа диегезиса с характерным остранением законов реального мира. Гротескный миропорядок возникает в результате остраняющей редукции действительности», *Ibidem*.

mostrato un mondo grottesco, con situazioni e personaggi attornati da un'aura sinistra e misteriosa. Tra questi personaggi, oltre ad Akakij stesso che verrà analizzato in seguito, vi è il sarto Petrovič. Ricordiamo che viene descritto da Gogol' come un personaggio singolare, con un occhio orbo, la faccia butterata, un alluce con un'unghia deformata e che se ne sta seduto come un pascià turco. Presenta caratteri grotteschi come lo sguardo bieco e la sua posa, inoltre Mann lo annovera tra la schiera di personaggi "diabolici" tipici di Gogol', a causa dei suoi tratti fisici, caratteriali e per la funzione di "diavolo tentatore" svolta nel racconto. Anche Tynjanov gli conferisce un carattere grottesco, che sarà reso ancor più evidente grazie alla messa in scena (di cui discuteremo più avanti). Nel testo egli descrive l'incontro tra Akakij e il sarto in questo modo:

Entrata per Petrovič. Akakij Akakievič entra.

Stanza di Petrovič. Petrovič sta stirando. Due aiutanti cuciono.

Petrovič si è guardato attorno.

È entrato Akakij Akakievič.

Petrovič, ritirando le labbra, guarda.

Akakij Akakievič si regge in piedi timidamente.

[...] Akakij Akakievič si toglie il cappotto, lo appoggia sul tavolo.

Il cappotto è sul tavolo. Accorrono gli aiutanti. [...]

Akakij Akakievič si agita.

Gli aiutanti si scambiano occhiate.

Akakij Akakievič si agita sempre più.

Un aiutante ha ammiccato a Petrovič.

Petrovič guarda in modo solenne.

Ha strizzato gli occhi. [...]

Akakij Akakievič, tremando, si avvicina al tavolo.

Petrovič gli restituisce il cappotto⁸².

⁸² «Вход к Петровичу. Акакий Акакиевич входит. / Комната Петровича. Петрович гладит. Двое подручных шьют. / Петрович оглянулся. / Вошел Акакий Акакиевич. / Петрович, поджимая порозному губы, смотрит. / Акакий Акакиевич робко стоит. / [...] Акакий Акакиевич снимает капот, кладёт его на стол. / Капот на столе. Подбегают подручные. [...] / Волнующийся Акакий Акакиевич.

Il sarto viene da subito descritto con numerosi richiami al campo semantico della vista: “si è guardato attorno” (*ogljansja*), “guarda in modo solenne” (*toržestvenno smotrit*), “ha strizzato gli occhi” (*priščuril glaza*). Allo stesso modo anche i suoi aiutanti: “si scambiano occhiate” (*peregljadyvajutsja*), “ha ammiccato a Petrovič” (*mignul Petroviču*). Tynjanov riprende la descrizione dell’incontro fornita da Gogol’, in cui sono presenti le espressioni: “Petrovič ha puntato verso di lui, fissandolo, il suo unico occhio”, “ha guardato di sbieco con il suo occhio”, “ha esaminato con il suo unico occhio tutta la sua uniforme”⁸³. Lo sceneggiatore enfatizza queste espressioni, che accentuano lo sguardo e gli atteggiamenti dei partecipanti, sottolineando la caratterizzazione grottesca dei personaggi che verrà tradotta dalla mimica degli attori. Un altro importante particolare ripreso da Tynjanov sono le labbra del sarto. Gogol’ scrive: “Petrovič a quel punto ha serrato significativamente le labbra”⁸⁴, e Tynjanov trasforma la frase nella sceneggiatura scrivendo “ritira le labbra”. Tutti questi dettagli, gli sguardi ammiccanti, le labbra e gli atteggiamenti dei personaggi contribuiscono a rendere l’atmosfera grottesca. Già da queste frasi intuivamo come Akakij si senta intimorito appena entra nel negozio di Petrovič e le sue emozioni vengono descritte con un climax: troviamo espressioni quali “si regge in piedi timidamente” (*robko stoit*), seguite da “si agita” (*volnuetsja*) e “tremando si avvicina al tavolo” (*droža podchodit k stolu*). Tynjanov riprende ed enfatizza non solo le caratteristiche del sarto, ma anche l’atteggiamento di Akakij. Gogol’ si limita a dire che “Ad Akakij non faceva piacere essere arrivato proprio nel momento in cui Petrovič era arrabbiato”⁸⁵ e, proseguendo, che gli si è “fermato il cuore” (*ėknulo serdce*)⁸⁶, nel momento in cui apprende la notizia che il suo vecchio cappotto non può essere riparato. Tynjanov invece accentua questo aspetto aggravando la sensazione di timore di Akakij, che arriva persino a tremare. Anche la bottega del sarto viene descritta in modo grottesco: Tynjanov aggiunge l’indicazione “dissolvenza in entrata” (*iz zatemnenija*) proprio

/ Подручные переглядываются. / Акакий Акакиевич всё больше волнуется. / Подручный мигнул Петровичу. / Петрович торжественно смотрит. / Прищурил глаза. [...] / Акакий Акакиевич дрожа подходит к столу. / Петрович отдаёт ему капот», (*Отрывки*, p. 89).

⁸³ «прищурил на него очень пристально свой единственный глаз», «покосил свой глаз», «обсмотрел своим единственным глазом весь вицмундир его», (*Шинель*, p. 143).

⁸⁴ «Петрович сжал при этом значительно губы», Ivi, p. 145.

⁸⁵ «Акакию Акакиевичу было неприятно, что он пришёл именно в ту минуту, когда Петрович сердился»; «екнуло сердце», Ivi, pp. 143.

⁸⁶ Ivi, p. 144.

accanto alla proposizione “stanza di Petrovič”, che sembra indicare l’aprirsi di una scena dall’oscurità. L’episodio prosegue e il sarto comunica ad Akakij che è impossibile rattoppare il vecchio cappotto; Tynjanov riprende le parole di Gogol’ nelle didascalie:

No, non si può riparare: è consunto. Bisogna farne uno nuovo...

E quanto...costerà?

Centocinquanta con gli interessi⁸⁷.

Nel testo della sceneggiatura l’episodio prosegue con le seguenti proposizioni:

Akakij Akakievič non capisce, richiede.

Petrovič è irremovibile.

Akakij Akakievič è terrorizzato. Balbettando, chiede.

Petrovič gli si avvicina quasi sfiorandolo.

Akakij Akakievič osserva con timore.

Petrovič è soddisfatto di sé stesso. Poi ha parlato.

Akakij Akakievič ha iniziato a barcollare, si è seduto sullo sgabello.

Si sente male.

Tutto gira intorno a lui: Petrovič, gli aiutanti, il cappotto, il termometro.

Da lontano si intravede e cresce la cifra «150».

Akakij Akakievič ansima. Guarda di nuovo Petrovič.

Petrovič ripete “centocinquanta”. [...]

Akakij Akakievič è avvilito.

Si è alzato. Ha indossato il cappotto. Vi si è rannicchiato in modo convulso, poi ha sussultato ed è corso via⁸⁸.

⁸⁷ «Нет, нельзя поправить: худой гардероб. Надо новую... / А сколько того... стоить будет? / Да три полсотни с лишком».

⁸⁸ «Акакий Акакиевич не понимает, переспрашивает. / Петрович непреклонен. / Акакий Акакиевич в ужасе. Заикаясь, спрашивает. / Петрович подходит к нему вплотную. / С опаской смотрящий Акакий Акакиевич. / Петрович наслаждается сам собой. Потом сказал. / Акакий Акакиевич зашатался, сел на табурет. / Ему плохо. / Всё вертится вокруг него: Петрович, подручные, капот, градусник. Издалека несётся и вырастает цифра «150». / Акакий Акакиевич задыхается. Опять

Tynjanov enfatizza la caratterizzazione di Petrovič, poiché egli si dimostra capace di intimorire il povero impiegato ed essere fiero di sé, sentendosi superiore; lo confermano le espressioni “guarda in modo solenne” (*toržestvenno smotrit*), “è irremovibile” (*nepreklonen*) e “è soddisfatto di sé” (*naslaždaetsja sam soboj*). Gogol’ lo descrive infatti con le seguenti parole: “Amava molto le cose ad effetto, amava confondere completamente all’improvviso e poi guardare di sbieco come il volto dell’interlocutore si faceva perplesso dopo le sue parole”⁸⁹. Tynjanov riprende questo elemento fondamentale del personaggio e lo trasforma nelle espressioni appena citate, che generano in Akakij un sentimento di terrore che cresce fino al punto di fargli provare quasi un mancamento: “è terrorizzato. Balbettando, chiede” (*v užase. Zaikajas’, sprašivaet*), “osserva con timore” (*s opaskoj smotrjaščij*), “ha iniziato a barcollare” (*zašatalsja*), “si sente male” (*emu plocho*), “tutto gira intorno a lui” (*vsë vertitsja vokrug nego*), “ansima” (*zadychaetsja*), “è avvilito” (*sNIK*). Gogol’ non utilizza tutte queste espressioni e definisce le sensazioni di Akakij con la frase “gli si è annebbiato lo sguardo e tutto ciò che non c’era nella stanza si è confuso davanti a lui”⁹⁰. Infine utilizza la parola *uničtožennyj*⁹¹, ovvero “annientato”, “distrutto”, per esprimere il sentimento del protagonista al termine dell’incontro. Ricapitolando, Tynjanov enfatizza lo stato di spaesamento e timore del povero Akakij, che inizia a sentirsi male, a barcollare e a vedere la cifra ingrandirsi davanti ai suoi occhi, fino a quando, “avvilito”, se ne va.

Come già illustrato, nella concezione di Ejchenbaum il grottesco nell’opera *Šinel’* si configura anche come unione di contrasti. Ogudov, nel saggio “Principy grotesknoj kompozicii”, afferma che “L’unione di forme compositive del discorso eterogenee costituiscono il grottesco, ma anche l’eterogeneità dei generi del testo è compresa da Ejchenbaum nella sua definizione”⁹². Tynjanov ha unito più opere in un solo testo, combinando non solo diverse storie ma anche diversi stili narrativi e generi. La sua creazione può essere definita, secondo queste teorie, “grottesca”:

смотрит на Петровича. / Петрович повторяет «150». [...] / Акакий Акакиевич сник. / Встал. Надел капот. Судорожно сжался в нём, потом рванулся и убежал», (*Отрывки*, p. 89).

⁸⁹ «Он очень любил сильные эффекты, любил вдруг как-нибудь озадачить совершенно и потом поглядеть искоса, какую озадаченный сделает рожу после таких слов», (*Шинель*, p. 145).

⁹⁰ «затуманило в глазах, и всё, что ни было в комнате, так и пошло пред ним путаться», Ivi, p. 144.

⁹¹ Ivi, p. 145.

⁹² «Соединение неоднородных композиционных форм речи – это гротеск, но и жанровая неоднородность текста также включается Эйхенбаумом в его дефиницию», (*Принципы*, p. 92).

il grottesco può essere individuato non solo nell'aspetto diegetico, ma anche in quello propriamente narrativo della sceneggiatura, ovvero nell'ordine di narrazione. L'intreccio del racconto di Gogol è trasformato da Tynjanov per mezzo del montaggio letterario. Sebbene l'unione dell'intreccio di più racconti non sia rara nelle sceneggiature [...] nel discorso del cinema sovietico degli anni Venti questo montaggio letterario può essere compreso in qualità di grottesco. In accordo con questa ipotesi la frammentazione, lo spostamento, la nuova costruzione del soggetto di Gogol' si basano su un mondo diegetico grottesco e costituiscono con esso un unicum⁹³.

Il grottesco scaturisce pertanto dal mondo diegetico, quindi all'interno della storia, ma anche dalla narrazione, dallo stile narrativo, che in questo caso si configura come unione di stili e intrecci presi dalle opere di Gogol'. In particolare il grottesco deriva dal contrasto tra il tono comico e la declamazione solenne e melodrammatica all'interno del testo, che rispecchia l'intenzione artistica dello scrittore. Ricordiamo che all'interno del racconto *Šinel'* l'intonazione comica si scambia con quella patetica di frequente, suscitando riso e pianto insieme. La vicenda di Akakij è "tragicomica": Gogol' rappresenta una realtà meschina attraverso l'ironia e il tono scherzoso che si scambia continuamente con quello melodrammatico. Tynjanov ha saputo ricreare la stessa atmosfera, anche in episodi che non esistono nel testo originale. Ad esempio nella prima scena, in cui Akakij sulla Prospettiva Nevskij incontra la sconosciuta, troviamo un classico esempio di questa tecnica. Il protagonista viene descritto inizialmente con un tono patetico, attraverso espressioni quali "Il sorriso è scivolato via gradualmente dal suo viso" (*ulybka postepenno spolzla c ego lico*), "Akakij Akakievič è sconvolto" (*Akakij Akakievič potrjasën*), "il viso smarrito" (*rasterjannoe lico*)⁹⁴. Poi il registro della narrazione cambia e assistiamo a una scena comica:

Improvvisamente il suo viso si è impietrito. Ha strizzato gli occhi.

I calzoni quasi gli scivolano. Li tiene con le mani.

Due-tre bottoni per terra.

⁹³ «Гротеск может быть выявлен не только в диетическом, но и в собственно нарративном аспекте сценария, то есть в порядке повествования. Сюжет повести Гоголя трансформируется Тыняновым при помощи литературного монтажа. Хотя соединение сюжетов нескольких рассказов или повестей — не редкость в сценарной работе [...] в дискурсе советского кинематографа 1920-х годов такой литературный монтаж мог быть осмыслен в качестве гротеска. Согласно этой гипотезе, разложение, перемещение, новое построение сюжета Гоголя опирается на гротескный диетический мир и составляет с ним одно целое», С. А. Огудов, *Юрий Тынянов. «Шинель»*, p. 36.

⁹⁴ Ю. Тынянов, *Отрывки из режиссёрского сценария*, p. 83.

Akakij Akakievič strizza gli occhi. Sul suo viso c'è imbarazzo. Poi, afferrando in modo risoluto i calzoncini con le mani, vuole camminare. Ma in quel momento aumenta particolarmente il traffico. Non riesce a passare in nessun modo. Annaspa⁹⁵.

Questo episodio è presentato con uno stile comico: qui Akakij è il tipico personaggio buffone a cui cadono i pantaloni e che cerca di reggersi in piedi in modo imbarazzato, annaspando e dimenandosi. Tynjanov ha rielaborato il passaggio dell'opera di Gogol' in cui si descrive Akakij che passeggia per la strada e un funzionario che ride di lui: "[...] il giovane impiegato, il cui sguardo svelto si estendeva a una tale perspicacia, da notare persino a chi dall'altro lato del marciapiede si strappava la staffa dei calzoncini, che suscitava sempre una risata maliziosa sul suo volto"⁹⁶. Anche il particolare dei bottoni è presente nell'opera di Gogol', precisamente nel passaggio che descrive il momento successivo alla morte di Akakij: "restava molto poco da ereditare: un mucchietto di penne d'oca, una risma di fogli protocollo, tre paia di calzoncini, due o tre bottoni staccatisi dai pantaloni e la vestaglia che il lettore già conosce"⁹⁷. Questo è un tipico esempio che dimostra come Tynjanov selezioni particolari presenti nel testo e li reinterpreti in episodi nuovi nella sceneggiatura. Il dettaglio dei bottoni non è presente in altri punti del racconto originale, ma Tynjanov ha deciso di inserirlo all'inizio del suo testo, inventando una scena completamente nuova, che caratterizza ancor meglio il personaggio. Attraverso questo e altri episodi ideati dallo sceneggiatore il testo di Gogol' acquista carattere visivo: l'opera letteraria viene reinterpretata e adattata ai canoni cinematografici. Aldilà dell'apparenza comica di questa scena, Tynjanov riesce abilmente a trasmettere il cuore tragico della vicenda, rispettando l'intenzione artistica di Gogol'. Subito dopo infatti troviamo le proposizioni:

Strizza gli occhi. Sofferenza sul viso. Intorno la nebbia si fa più fitta.

⁹⁵ «Вдруг его лицо застыло. Моргнул. / Брюки чуть сползают с него. Он поддерживает их руками. / Две-три пуговицы на земле. / Акакий Акакиевич моргает. На лице его недоумение. Потом, взявши решительно брюки руками, хочет идти. Но в это время особенно усиливается движение. Ему никак не пройти. Он барахтается», (*Отрывки*, p. 84).

⁹⁶ «[...] молодой чиновник, протирающий до того пронзительность своего бойкого взгляда, что заметит даже, у кого на другой стороне тротуара отпоролась внизу панталон стрёмешка, – что вызывает всегда лукавую усмешку на лице его», (*Шинель*, p. 149).

⁹⁷ «оставалось очень немного наследства, именно: пучок гусиных перьев, десть белой казенной бумаги, три пары носков, две-три пуговицы, оторвавшиеся от панталон, и уже известный читателю капот», Ivi, p. 160.

La mani afferrano i calzoni nervosamente.

Il viso di Akakij Akakievič. È fuori di sé⁹⁸.

È evidente il cambio di registro: le espressioni “sofferenza” (*stradanie*), “nervosamente” (*nervno*) e “fuori di sé” (*vne sebja*) comunicano il tono patetico che viene conferito alla narrazione. Anche l’elemento della nebbia contribuisce a cambiare l’atmosfera e a trasmettere un senso di grottesco. Un episodio simile lo ritroviamo anche nel momento del sogno, in cui egli arriva in una tenuta sfarzosa ma vi trova all’interno il ministero con cumuli di carte:

Sono rotolati dei bottoni.

Akakij Akakievič si è alzato con un aria spaventata, vuole camminare.

Improvvisamente ha iniziato a sbattere le palpebre, si è tenuto i calzoni con le mani, si è seduto.

I generali hanno iniziato a starnazzare.

Il seguito ride a crepapelle.

La ragazza sorride⁹⁹.

Anche qui la scena è comica e Akakij assomiglia a Charlot, il personaggio di Charlie Chaplin: è impacciato, non riesce a reggersi i pantaloni e continua a perdere bottoni. Questo dettaglio, ripreso ancora una volta, riesce a caratterizzare il personaggio e a trasmettere il registro comico presente nell’opera di Gogol’. Il comico è reso dal grande scrittore attraverso la descrizione del protagonista e il tono “leggero” conferito alla narrazione (che si percepisce ancor di più con il contrasto dato dai passaggi melodrammatici): Tynjanov, dovendo ripensare l’opera letteraria in termini “visivi”, ha deciso di servirsi di questo particolare per attribuire maggior comicità alle scene, in modo che gli spettatori potessero sorridere davvero e cogliere maggiormente il contrasto con il cuore tragico della vicenda. L’intento principale è mostrare l’umiliazione di Akakij,

⁹⁸ «Моргает. Стрaдание на лице. Вокруг сильнее туман. / Руки нервно придерживают штаны. / Лицо Акакия Акакиевича. Он вне себя», (*Отрывки*, p. 84).

⁹⁹ «Покатились пуговицы. / Акакий Акакиевич с испуганным видом встал, хочет идти. / Вдруг заморгал, взялся руками за брюки, присел. / Загоготали генералы. / Хохочет свита. / Улыбается девушка», Ivi, p. 88.

perciò la scena appena citata oltre a suscitare una risata genera anche compassione. La fusione di comico e tragico tipica di Gogol' è stata resa sapientemente da Tynjanov, che ha enfatizzato questa caratteristica importante, creando dei veri e propri episodi comici. Scene così esplicite non sono ritratte nell'opera originale: il riso è suscitato ad esempio dal tono comico e aneddotico usato per raccontare la nascita e la breve biografia di Akakij. Tynjanov reinterpreta questa tecnica e la utilizza per inventare episodi nuovi, non presenti nel libro, che sono però molto efficaci sullo schermo. Tradurre il registro di un testo in elemento visivo non è un compito semplice: è necessario attuare cambiamenti e adattare le tecniche letterarie a ai metodi espressivi dell'arte cinematografica. Egli ha pertanto creato delle scene che contengono azioni concrete, in cui il tono comico o patetico della narrazione è visibile attraverso comportamenti espliciti, facilmente traducibili in immagini.

Un altro episodio in linea con lo stile comico è racchiuso nella descrizione di Bašmačkin che percorre le vie della città: “Akakij Akakievič cammina. Lo spazzacamino lo macchia con la fuliggine. Da una finestra gli versano addosso dell'acqua sporca. Un cocchiere lo colpisce con la frusta. Un cane lo ha afferrato per una gamba. Un ragazzino disegna con un gesso sulla sua schiena”¹⁰⁰. Questo passaggio riprende la descrizione fatta da Gogol': “Aveva la speciale arte, quando passeggiava per la strada, di capitare sotto una finestra proprio nel momento in cui da essa gettavano ogni tipo di schifezza, per questo aveva sempre sul suo cappello delle bucce di anguria e melone o altre sciocchezze simili. Nemmeno una volta in vita sua aveva prestato attenzione a che cosa succede ogni giorno per la strada”¹⁰¹. Tynjanov cambia alcuni vocaboli e ricostruisce la scena, inserendo dettagli che non sono presenti nel testo originale. Egli, come in molte altre scene, adatta l'episodio alla tecnica cinematografica: la ripensa in termini visivi, donandole maggiore efficacia. Anche qui il cuore della vicenda è tragico: Tynjanov, come Gogol', riesce a suscitare una risata facendo al contempo riflettere sulla drammaticità dell'esistenza umana.

¹⁰⁰ «Акакий Акакиевич идёт. Трубочист вымазывает его сажей. Из окна выливают на него помои. Кучер вытягивает его кнутом. Собака вцепилась ему в ногу. Мальчишка рисует мелом на его спине», (*Отрывки*, p. 90).

¹⁰¹ «Он имел особенное искусство, ходя по улице, попевать под окно именно в то самое время, когда из него выбрасывали всякую дрянь, и оттого вечно уносил на своей шляпе арбузные и дынные корки и тому подобный вздор. Ни один раз в жизни не обратил он внимания на то, что делается и происходит всякий день на улице», (*Шинель*, p. 139).

Altri contrasti sono dati dall'accostamento di vocaboli antitetici o di proposizioni che esprimono significati contrapposti: ad esempio la frase “Il poeta legge qualcosa di lirico” (*poet čitaet čto-to liričeskoe*), all'interno della scena del sogno, è seguita immediatamente da “Akakij Akakievič scrive velocemente qualcosa di burocratico” (*Akakij Akakievič bystro pišet čto-to kanceljarskoe*)¹⁰². È il classico caso in cui Tynjanov dimostra come ha rielaborato una componente fondamentale dello stile di Gogol': ricordiamo che il linguaggio del prosatore presenta spesso ossimori, per mostrare una realtà contrastante e conflittuale. Lo sceneggiatore cerca di trasmettere questo aspetto attraverso l'accostamento di vocaboli antitetici, che riprendono l'idea dell'opera originale, avendo come obiettivo quello di raffigurare il contrasto tra Akakij e l'ambiente circostante. Un'altra proposizione che esprime questo aspetto è la seguente: “il terrore sul suo viso in un secondo si è tramutato in tenerezza” (*užas na ego lice na sekundu smenilsja nežnost'ju*)¹⁰³, in cui vengono contrapposte le parole “terrore” (*užas*) e “tenerezza” (*nežnost'*). Quest'ultimo esempio chiarisce come Akakij stesso sia una persona dalla natura antitetica: ricordiamo infatti come il suo carattere cambia, all'interno dell'opera di Gogol', nel momento in cui inizia a concepire la nuova mantella come compagna di vita. Egli diviene più forte e fermo di carattere, capace di battersi per ritrovare il suo amore perduto; anche attraverso il risvolto finale del fantasma Akakij viene mostrato come più forte e deciso, pronto a vendicarsi. Di conseguenza Tynjanov per mostrare questo aspetto del carattere del protagonista inserisce vocaboli antitetici, che rivelano la sua doppia natura, sulla quale ci soffermeremo nel prossimo capitolo. Ricordiamo ad esempio “impietrito” e “tremante” (*zastyvšij, drožašij*)¹⁰⁴ che si contrappongono a “sorride” e “ride” (*ulybaetsja, smeetsja*)¹⁰⁵. Ogudov approfondisce questo aspetto nel suo saggio “Principy grotesknoj kompozicii”, dove analizza come il comportamento di Akakij cambia nel corso del testo. Egli afferma che “Se in gioventù pranza con la proprietaria e Petrovič, nella vecchiaia ‘senza curarsene, beve lo šči con le mosche, mangia manzo con gli scarafaggi’. Il giovane Bašmačkin innamorato guarda dalla finestra, cercando ai vetri della casa vicina la «creazione celeste», mentre da anziano trasforma definitivamente in feticci le «amate lettere»: ‘si stende e in sogno vede intorno a sé le sue amate lettere.

¹⁰² Ю. ТЫНЯНОВ, *Отрывки из режиссёрского сценария*, p. 87.

¹⁰³ Ivi, p. 90.

¹⁰⁴ Ivi, p. 82.

¹⁰⁵ Ivi, pp. 90-91.

Sorride beato”¹⁰⁶. Tutti questi cambiamenti sono visibili nel film grazie all’aspetto conferito all’attore: “invecchia, diventa calvo e cambia la sua andatura”¹⁰⁷. Altri dettagli in merito al tema verranno approfonditi nel prossimo capitolo.

Akakij è in contrasto anche con l’ambiente circostante: nella prima scena troviamo un’opposizione tra l’ambiente (la Prospettiva Nevskij) che viene descritto con le parole “movimento” (*dviženie*) e “fiamme” (*ogni*)¹⁰⁸ e Akakij, che viene invece rappresentato dalla parola *zastyvšij*. Questa parola ha in russo due significati e può essere tradotta in italiano sia come “impietrito”, “immobile”, che come “ghiacciato”, “gelato”¹⁰⁹; Tynjanov ha scelto in questo caso un vocabolo che si contrapponesse sia all’idea del fuoco, delle fiamme che illuminano i lampioni sulla Prospettiva Nevskij, sia al concetto di movimento e traffico. Con un’unica parola egli è riuscito a trasmettere un forte contrasto tra il personaggio, immobile e ghiacciato, e l’ambiente, in grande movimento e illuminato dalla luce del fuoco. Questo è un esempio importante che dimostra come lo sceneggiatore sia riuscito, utilizzando nuovi vocaboli e creando nuove scene rispetto all’opera originale, a trasmettere lo stile e l’intenzione artistica di Gogol’. Tynjanov ha impiegato un lessico accuratamente selezionato per descrivere e inventare episodi nuovi: ha rispecchiato l’idea del testo iniziale ricreando, con altri termini, lo stesso stile e l’atmosfera di partenza. Egli contrappone Akakij non solo all’ambiente circostante, ma anche a tutti gli altri personaggi e a tutte le situazioni che gli si presentano: ricordiamo le differenze con il “personaggio senza importanza” (più alto, ben vestito, che gli dà le spalle) e con il sarto (fiero di sé, irremovibile).

Anche l’ambiente non è descritto in modo univoco all’interno del testo. Come afferma Ogudov, “In gioventù Bašmačkin vive in una ‘piccola stanzetta assettata, con le tende e i gerani alle finestre’, e nella vecchiaia ‘la stanzetta è diversa rispetto al primo atto. Minuscola, non ordinata, con una piccola finestrella appannata in alto’”¹¹⁰.

¹⁰⁶ «Если в молодости он обедает за столом с хозяйкой и Петровичем, то в пожилом состоянии «не разбирая, хлебает щи с мухами, ест говядину с тараканами». Молодой влюбленный Башмачкин смотрит в окно, ища в окнах соседнего дома «небесное создание», тогда как пожилой окончательно фетишизирует «любимые буквы»: «Он укладывается и перед сном, видит в воздухе в мечтах любимые свои буквы. Улыбается блаженно», (*Принципы*, p. 94), citando РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 3. Ед. хр. 46. Л. 30, 31.

¹⁰⁷ «он стареет, лысеет, меняется его походка», *Ibidem*.

¹⁰⁸ Ю. Тынянов, *Отрывки из режиссёрского сценария*, p. 82.

¹⁰⁹ V. Kovalev, *Il Kovalev. Dizionario russo-italiano. Italiano-russo. Versione digitale*.

¹¹⁰ «В молодости Башмачкин живёт в «небольшой опрятной комнатке, с занавесками, на окнах герани» в старости: «Комнатка другая, нежели в первом действии. Совсем крошечная, неопрятная, с

L'ambiente rispecchia il cambiamento di Akakij, sempre più disilluso. La sceneggiatura di Tynjanov si basa su opposizioni e differenze che sono visibili soprattutto tra la prima e la seconda metà del testo, come nel caso della stanza del protagonista. Ogudov afferma:

Il contrasto degli interni è stato utilizzato e sviluppato nel film: nella stanzetta dell'anziano Bašmačkin c'è più luce, sono visibili gli angoli e l'irregolarità delle pareti. Per quel che riguarda gli altri interni, nel film si contrappongono chiaramente i corridoi delle «camere Sansusi», dove Bašmačkin arriva su richiesta di Karolina [la sconosciuta], e la sala del palazzo all'interno del sogno, dove lo aspetta la «creazione celeste»¹¹¹.

Altri contrasti presenti nel testo di Tynjanov, che contribuiscono a rendere la sceneggiatura “grottesca”, vanno ricercati a livello dell'intreccio. Come abbiamo illustrato nei paragrafi precedenti, l'intreccio della sceneggiatura *Šinel'* è costituito dallo “scambio”, dalla contrapposizione dei diversi elementi che lo compongono: così la ragazza si trasforma nella mantella, la gioventù di Akakij si scambia con la seconda parte della sua vita e il “personaggio senza importanza” diventa invece “importante”. Anche gli episodi di umiliazione nel testo si “sdoppiano”: come afferma Ogudov, troviamo “l'episodio di umiliazione nelle «camere» (la gioventù di Bašmačkin) e il furto del cappotto. Rispettivamente, questi due episodi possono essere paragonati”¹¹². All'interno del testo cambia anche il “personaggio importante”. In questo modo, come sostiene Ogudov,

Bašmačkin si contrappone non solo a sé stesso, ma anche al suo «doppio». Se l'anziano Bašmačkin «cambia» cappotto (indossando il cappotto, egli ‘lentamente, con un'espressione impietrita, come un monarca col mantello, si dirige all'uscita’), allora il suo opposto «cambia» onorificenza: ‘a lungo davanti allo specchio assume pose importanti, si mette le mani sui fianchi... punta il dito contro lo specchio’¹¹³.

маленьким мутным окошечком наверху», (*Принципы*, p. 94), citando РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 3. Ед. хр. 46. Л. 5, 30.

¹¹¹ «Контраст интерьеров был использован и развит в фильме: в камерке пожилого Башмачкина больше света, видны углы и шероховатость стен. Что касается других интерьеров, то в фильме ярко противопоставляются коридоры «номеров Сансуси», куда Башмачкин приходит по просьбе Каролины, и дворцовая зала из сна, где его ждёт «небесное создание», *Ibidem*.

¹¹² «эпизод унижения в «нумерах» (молодость Башмачкина) и ограбление героя. Соответственно, эти два эпизода могут быть сопоставлены», *Ibidem*.

¹¹³ «Башмачкин сопоставляется не только с самим собой, но и со своим «двойником». Если пожилого Башмачкина «изменяет» шинель (надев шинель, он «медленно с застывшим выражением, как монарх в мантии, идёт к выходу», то его противника «изменяет» орден: «Он долго перед зеркалом принимает значительные позы, подбоченивается ... грозит пальцем в зеркало», Ivi, p. 95, citando РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 3. Ед. хр. 46. Л. 37, 43.

Tutta la sceneggiatura è costruita come unione di contrasti, che contribuiscono a rendere il testo grottesco. Ricapitolando, Tynjanov ha selezionato questa caratteristica dell'opera di Gogol' (presente in *Šinel'* ma anche negli altri racconti della raccolta *Peterburgskie povesti*) e l'ha utilizzata come parametro principale per creare il suo testo. Come sostiene Gural'nik, "Tutta l'azione si svolgerà dal punto di vista di una persona, ovvero Akakij Akakievič, e di conseguenza tutto ciò che gli sta intorno sarà mostrato con una rifrazione grottesca"¹¹⁴. Così facendo Tynjanov ha rappresentato il mondo di Akakij, il "piccolo uomo" in conflitto con l'ambiente circostante.

Per concludere il discorso relativo allo stile di Gogol', approfondiamo anche la questione del narratore. Nelle sceneggiature non si trova un vero e proprio narratore, ma viene riportata la descrizione degli episodi per la futura realizzazione del film. Come sostiene Ogudov, "solitamente non c'è distanza tra l'evento e la sua presentazione da parte dell'autore ed è importante ciò che si osserva direttamente"¹¹⁵. Tuttavia Tynjanov, in quanto formalista, si è mostrato interessato al modo di narrare di Gogol': egli ha cercato di imitare il suo stile e ha preferito mantenere molto spesso le esatte parole dello scrittore, inserendole direttamente nelle didascalie, come abbiamo dimostrato attraverso numerosi esempi. In questo modo ha ripreso il ruolo del narratore, che descrive la vicenda narrata e aiuta a seguire il corso dell'azione sullo schermo. Le didascalie forniscono a volte anche un commento alle scene, come nel caso della frase "Per il lungo servizio ha ricevuto il nostro Akakij sessanta rubli in premio, un nastrino sul petto e le emorroidi"¹¹⁶: questo sottotitolo riprende in parte le parole di Gogol' "Aveva ottenuto [...] un nastrino sul petto e le emorroidi"¹¹⁷. La didascalia di Tynjanov imita lo stile canzonatorio che il narratore adotta nei confronti di Akakij all'interno del testo originale; inoltre attraverso il possessivo "nostro" si avvicina al protagonista, dando maggiormente l'impressione che la storia sia riportata da un vero narratore. Ricordiamo che nel racconto Gogol' cerca di avvicinarsi al personaggio attraverso l'inserimento del narratore: questi non registra i fatti

¹¹⁴ «Всё действие будет развиваться таким образом, как это видится одному человеку, а именно Акакию Акакиевичу, и поэтому всё окружающее будет показано в несколько гротескном преломлении», (Гуральник, р. 148), citando «Кино», Ленинград, 9 марта 1926 г.

¹¹⁵ «обычно нет дистанции между событием и его авторской подачей и важно непосредственно наблюдаемое», С. А. Огудов, *Юрий Тынянов. «Шинель»*, р. 36.

¹¹⁶ «За долгую службу получил наш Акакий 60 рублей наградных, пряжку в петлицу и геморрой в поясницу».

¹¹⁷ «Выслужил он [...] пряжку в петлицу да нажил геморрой в поясницу», (*Шинель*, р. 149).

senza emozione, ma li commenta accentuando il comico e il tragico, dando un valore agli eventi e intervenendo con dichiarazioni dirette. È proprio questo che cerca di fare Tynjanov: avvicinarsi al protagonista allo stesso modo di Gogol', per rendere al meglio lo stile del grande scrittore.

Grazie alle tecniche adottate e sin qui descritte, Tynjanov è stato in grado di reinterpretare e trasmettere lo stile di Gogol', enfatizzandone le caratteristiche fondamentali. Egli è riuscito a proporre una “reincarnazione cinematografica; [...] sullo schermo dovevano essere trasferiti non solo eroi e singole situazioni, ma la stessa ampiezza del pensiero artistico dell'autore”¹¹⁸, come ricorda Kozincev. Egli si è posto un compito arduo, ma ci è riuscito: di fronte a questo testo (e al film che ne deriva) si ha l'impressione di trovarsi in presenza di un'opera gogoliana, una creazione che gli presta fede. Vedremo nel prossimo capitolo come i registi interpretano il testo di Tynjanov con il loro metodo “eccentrico”, trasferendo lo stile di Gogol' sullo schermo.

Nel prossimo paragrafo presentiamo l'analisi della scena di apertura contenuta nel testo della sceneggiatura, per mostrare la genialità del lavoro di Tynjanov, che ha saputo “montare” diverse opere in una unica adottando le tecniche proprie di Gogol'.

3.3.1 – La prima scena: la Prospettiva Nevskij e il fantastico grottesco

Solitamente una sceneggiatura prende avvio dalla presentazione dei protagonisti dell'opera, impostando l'andamento della narrazione e fornendo gli strumenti per poter capire la vicenda che inizia a prendere forma. Come specificato nel capitolo precedente, molto spesso nella prima scena ritroviamo un'introduzione non solo dei personaggi, ma anche del luogo, dello stato d'animo e talvolta del tema che caratterizza il testo. Ricordiamo che a volte la prima immagine mostra un luogo o un dettaglio che può comunicare il significato, anche implicito o metaforico, della storia narrata, un particolare importante per l'interpretazione del testo stesso. Nel nostro caso, viene presentata un'immagine della Prospettiva Nevskij, in tutta la sua vitalità, con quell'aura misteriosa che inganna l'uomo, creando illusioni e miraggi. La prima scena è importante per capire come Tynjanov abbia reinterpretato il racconto originale e come abbia raffigurato

¹¹⁸ «кинематографическое перевоплощение; [...] на экран должны были перейти не только герои и отдельные положения, а и сам размах художественного мышления автора», Г. Козинцев, *Тынянов в кино* // Воспоминания о Ю. Тынянове, p. 266.

Pietroburgo, e in particolare la Prospettiva Nevskij, cercando di trasmettere le intenzioni di Gogol'. Il testo inizia in questo modo:

La cima di un lampione stradale spento.

Spazio vuoto. In primo piano un lampione stradale spento. Arriva un piccolo lampionaio con una scala, la appoggia a ridosso del lampione e sale.

Il lampionaio apre il lampione e soffia.

In uno spazio vuoto appaiono improvvisamente delle case.

Spazio vuoto. In primo piano spunta un ponte ricurvo.

Uno spazio grande è gremito di case, ponti. Sul marciapiede, all'angolo ci sono un lampione e un lampionaio sulla scala. Da lontano corre, ruzzolando, una garitta a strisce. Corre fino all'angolo, si immobilizza.

Garitta.

Per la strada sullo sfondo dei lampioni una fila di insegne vola verso le case.

Le insegne si sono sistemate ai loro posti sulle case.

Per la strada sullo sfondo dei lampioni, danzando, corrono un civile, con un tovagliolo al collo e una guancia insaponata, e una signora simile a una bambola da parrucchiera.

Davanti al negozio con l'insegna "Parrucchiera" una Coppietta si è separata. La bambola scivola nella finestra, il civile si è arrampicato sull'insegna e si è trasformato in un disegno.

Il lampionaio si è coperto con cura con un telo, ha acceso un fiammifero con lo stivale.

Sul marciapiede è spuntata non si sa come una fila distinta di persone immobili come bambole.

Sul ponte sono apparsi una carrozza immobile e delle persone.

Il fiammifero accende la fiamma nel lampione. Il lampionaio chiude il lampione e scende¹¹⁹.

¹¹⁹ «Верхушка негорящего уличного фонаря. / Пустое пространство. На переднем плане негорящий уличный фонарь. Приходит маленький фонарщик с лестницей, приставляет её к фонарю и лезет вверх. / Фонарщик открыл фонарь и дунул / На пустом месте появляются вдруг дома. / Пустое место. На переднем плане вырастает горбатенький мост. / Большое пространство заполнено домами, мостом. На тротуаре, на углу фонарь и фонарщик на лестнице. Издалека бежит, кувыркаясь, полосатая будка. Добегает до угла, застыла. / Будка. / По улице на фоне фонаря пролетает ряд вывесок к домам. / Вывески сели на свои места на домах. / По улице на фоне фонаря, танцуя, пролетают штатский, с салфеткой за шей, одной намыленной щекой, и дама наподобие парикмахерской куклы. / Перед магазином с вывеской «Парикмахерская» парочка разъединилась. Кукла скользнула в окно, штатский влез в вывеску и превратился в рисованного. / Фонарщик старательно накрылся рогожей, зажег спичку о сапог. / На тротуаре вырос смутно видный ряд застывших по-кукольному людей. / На мосту появилась застывшая карета и люди. / Спичка зажигает лампу. Фонарщик закрыл фонарь и полез вниз», (*Отрывки*, pp. 80-81).

Queste primissime righe sono importanti per capire il significato della storia: un piccolo lampionaio arriva ad accendere la fiamma del lampione, dando inizio alla narrazione. Questo personaggio è rilevante, sebbene appaia solo all'inizio e alla fine del testo. È presente infatti anche nell'ultima inquadratura, in cui spegne lo stesso lampione che aveva acceso nella prima scena. Egli dà avvio e allo stesso tempo chiude la narrazione, e simboleggia, inoltre, il tipico personaggio "diabolico" di Gogol', che appartiene alle forze maligne e presenta tratti grotteschi. Tynjanov, nel libretto della sceneggiatura scrive riguardo al finale: "il lampionaio, che assomiglia al diavolo, spegne il lampione"¹²⁰. Nel testo originale di *Nevskij prospekt* ritroviamo questo "demone" (*demon*) in chiusura al racconto: "un demone accende i lampioni solo per mostrare ogni cosa sotto false sembianze"¹²¹. È evidente che Gogol', attraverso questa frase, voglia evocare l'effetto di illusione e inganno propri di Pietroburgo: la Prospettiva Nevskij attrae i passanti, cela il vero significato delle cose, mostrandole con un aspetto ingannevole. Ricordiamo che è la città la vera protagonista di tutti i racconti, il filo conduttore: è un luogo misterioso, grottesco, avvolto da un'aura di illusione e inganno. Attira e incanta i personaggi dei racconti, mostrando miraggi, per poi infrangere i loro sogni e calpestarli. Tynjanov riprende questo aspetto fondamentale della raccolta, inserendo il "demone" non solo alla fine ma anche in apertura al testo: è lui che, accendendo il lampione, avvia la narrazione, sprigionando la luce misteriosa e ingannevole della Prospettiva Nevskij. Gogol', all'inizio del racconto, inserisce la frase seguente: "una guardia, che si è coperta con un telo, si arrampica sulla scala per accendere il lampione"¹²². È evidente che Tynjanov abbia ripreso l'idea di Gogol', tuttavia ha conferito alla "guardia" un carattere più misterioso: è diventato un lampionaio, il "demone" che ritroviamo alla fine del racconto; egli ha accentuato l'intenzione dello scrittore, ponendo questo personaggio anche all'inizio della trama. Il finale rappresenta la ciclicità della narrazione: si spengono i lampioni, Akakij è scomparso, ma Pietroburgo prosegue la sua vita allo stesso modo, pronta a ingannare qualcun altro con le sue apparizioni e i suoi miraggi.

Lo sceneggiatore conferisce coerenza all'intreccio: tutto il racconto a cui assistiamo è evocato dal "demone", è una di quelle vicende tipiche dei racconti della

¹²⁰ «фонарщик, похожий на дьявола, гасит фонарь», (*Либретто*, p. 80).

¹²¹ «демон зажигает лампы для того только, чтобы показать всё не в настоящем виде», (*Невский*, p. 58).

¹²² «будочник, накрывшись рогожею, вскарабкается на лестницу зажигать фонарь», Ivi, p. 30.

raccolta *Peterburgskie povesti*, sebbene sia una commistione di diverse opere. È proprio attraverso questo aspetto che si capisce come la sceneggiatura di *Šinel'* non sia rappresentativa di un solo racconto, ma di tutta la raccolta: la vicenda di Akakij è paragonabile a quella di Piskarëv e Pirogov, che vengono ingannati dalle illusioni della Prospettiva Nevskij. Tynjanov cerca di rappresentare non solo due racconti ma tutto il senso dell'opera, ovvero l'aura di inganno sprigionata dalla città, che conduce i protagonisti alla rovina. Il formalista aggiunge un'indicazione di scena riguardo alla prima linea del testo: *iz zatemn.* (abbreviazione di *iz zatemnenija*), ovvero una dissolvenza in entrata, che accentua il carattere misterioso della vicenda. Da questo primo passaggio si evince chiaramente il carattere fantastico e grottesco attribuito al testo: la garitta a strisce che corre, le insegne che volano verso le case e prendono posto, il civile che si arrampica e si trasforma in un disegno e la bambola che si intrufola all'interno del negozio. Viene riportata anche l'annotazione "animazione" (*mul'tiplikacija*) in corrispondenza della sesta battuta, per rendere la scena ancora più inverosimile. Tynjanov riprende parzialmente la frase che Gogol' inserisce nella parte iniziale del racconto, dopo aver già descritto ampiamente la Prospettiva Nevskij: "dalle piccole finestrelle dei negozi si affacciano quelle stampe che non osano mostrarsi durante il giorno, allora la Prospettiva Nevskij si anima di nuovo e inizia a muoversi"¹²³. La descrizione fantastica non è presente nell'opera originale, ma Tynjanov enfatizza l'idea di inganno che Gogol' descrive in chiusura al racconto:

Oh, non credete a questa Prospettiva Nevskij! [...] tutto è inganno, tutto è sogno, niente è come sembra! [...] voi pensate, che quelle signore... ma alle signore più di tutti non bisogna credere. [...] lontano dai lampioni! E più veloce, quanto più possibile veloce passate senza fermarvi. [...] ogni cosa trasuda inganno. [...] soprattutto [...] quando tutta la città si trasforma in tuono e in bagliore, e miriadi di carrozze precipitano dai ponti, i postiglioni gridano e saltano sui cavalli¹²⁴.

Da questo passaggio capiamo che lo sceneggiatore ha voluto rappresentare proprio l'idea della Prospettiva Nevskij come di un posto ingannevole: tutto è finzione, niente è come

¹²³ «из низеньких окошек магазинов выглянут те эстампы, которые не смеют оказаться среди дня, тогда Невский проспект опять оживает и начинает шевелиться», (*Невский*, p. 30).

¹²⁴ «О, не верьте этому Невскому проспекту! [...] всё обман, всё мечта, всё не то, чем кажется! [...] вы думаете, что эти дамы... но дамам меньше всего верьте. [...] далее от фонаря! И скорее, сколько можно скорее, проходите мимо. [...] всё дышит обманом. [...] но более всего тогда, [...] когда весь город превратится в гром и блеск, мириады карет валятся с мостов, фореиторы кричат и прыгают на лошадях», Ivi, pp. 57-58.

sembra. Come afferma nel libretto, queste sono le condizioni “spaventose” della capitale russa all’epoca di Nicola:

L’ordine della Prospettiva Nevskij con gli zerbinotti che gironzolano e le signore svuotate all’estremo, come se fossero apparenze, lo spaventoso ordine della spaventosa Prospettiva Nevskij gogoliana, dove regnano il pasticcere e il parrucchiere, che arricciano e imbellettano la via – la tessitura della capitale di Nicola¹²⁵.

La descrizione nella sceneggiatura mostra tutto ciò: le signore sono finte come bambole e i passanti si trasformano in disegni. Ogni cosa prende il suo posto, celando la sua vera identità e preparandosi ad abbagliare e far cadere in trappola qualche personaggio. Anche il lampionaio si nasconde, accendendo la fiamma e dando inizio alla storia. Le signore e le luci dei lampioni sono gli elementi più importanti indicati da Gogol’, indicano la fonte principale di illusione. Tynjanov riprende l’aspetto della luce, facendolo diventare un fattore rilevante all’interno del testo e i lampioni (*fonari*) vengono continuamente citati: “Tremola intensamente la luce del lampione. [...] È schizzato il fuoco dal lampione”¹²⁶ (v. anche gli esempi nel paragrafo precedente a p. 114 del presente lavoro). L’idea del bagliore (*blesk*) pervade la narrazione di questa prima scena, soprattutto durante l’incontro con la sconosciuta (che verrà descritto nel prossimo paragrafo). Tynjanov ha pertanto ripreso alcuni elementi essenziali indicati da Gogol’, accentuandoli nel proprio testo; la ragazza sarà infatti la rovina di Akakij e ciò che lo attira e lo persuade è la luce ingannevole della Prospettiva Nevskij, che fa apparire la realtà sotto false sembianze. Sono numerosi i vocaboli inerenti alla luce: “lampioni” (*fonari*), “lampada” (*lampa*), “lampionaio” (*fonarščik*), “insopportabile bagliore” (*nesterpimyj blesk*), “illuminarsi” (*osvetit’sja*)¹²⁷. L’effetto reso da Tynjanov riprende l’idea di Gogol’: nella scena di apertura del racconto, che presenta una descrizione della Prospettiva Nevskij nelle varie parti del giorno, lo scrittore utilizza spesso termini del campo semantico della luce: “brilla” (*blestit*), “brillante” (*blestjaščij*), “lampada” (*lampa*), “lampioni” (*fonari*), “luce seducente, meravigliosa” (*zamančivij i čudesnyj svet*), “un chiaro bagliore” (*jarkij blesk*),

¹²⁵ «Порядок Невского проспекта с фланирующими щёголями и дамами, опустошенными до крайности, как бы доведенными до одной внешности, страшный порядок страшного гоголевского Невского проспекта, где царствует кондитер и парикмахер, завывающие и поддурманивающие улицу – трип николаевской столицы», (*Либретто*, p. 78).

¹²⁶ «Очень мигает фонарь. [...] Брызнул фейерверк из фонаря», (*Отрывки*, pp. 82, 83).

¹²⁷ Ivi, pp. 81-82.

“un lume splendente” (*svetjaščaja lampada*)¹²⁸. Il bagliore è in contrasto con le ombre tratteggiate da Gogol’ (“lunghe ombre balenano sulle pareti”¹²⁹) che, per descriverle, utilizza il termine *mel’kat’*, ovvero “balenare”, riferito solitamente alle luci¹³⁰. Questi contrasti sono ripresi da Tynjanov, che raffigura spesso nella sceneggiatura delle ombre (ricordiamo che anche Akakij era stato paragonato a un’ombra) e contribuisce a rendere il testo grottesco. Proseguendo con il commento della sceneggiatura, è utile sottolineare che nel passaggio citato vengono raffigurate persone immobili “come bambole” (*kukly*). *Kukla* in russo significa “bambola”, “marionetta” o “burattino”¹³¹: è una parola appropriata per descrivere la posizione statica dei personaggi ma anche per esprimere la loro “finzione”. Essi infatti, come burattini, sono “finti”, non si rivelano nella loro reale essenza. Questo paragone è presente in diversi punti del testo, (oltre alle battute già citate): le espressioni “bambola di cera” (*voskovaja kukla*), “bambola alla finestra” (*kukla v okne*)¹³² vengono associate in modo metaforico alla sconosciuta che incontra Akakij (“bambola di cera, molto simile alla ragazza della Prospettiva Nevskij”¹³³) e indicano il suo carattere “finto”, dunque non reale, ingannevole. È un’illusione, poiché il protagonista non riuscirà mai a conquistarla per davvero, anzi verrà ingannato da lei. Il passaggio citato si chiude con l’apparizione di persone e carrozze immobili che, nelle battute successive, improvvisamente prendono vita:

La strada immobile si è animata. Si sono accese le luci alle finestre dei negozi, una fila di lampioni che si allontana. Sono sfrecciate le carrozze. Sono entrate, si sono messe a correre delle persone.

Una strada più grande. Passano delle carrozze. Per la strada, sdoppiandosi meccanicamente e allineandosi in un corteo, passano i soldati con i tamburi.

Il marciapiede. Passano in primo piano dei soldati. Sul marciapiede camminano indaffarate persone ben vestite. Un vecchietto insegue una fanciulla. Tre zerbinotti camminano, agitando i bastoni da passeggio. Due signorine corrono in modo affettato con dei cartoni. Una signora molto alta conduce in fila sei piccoli cagnolini. Cammina un mercante robusto con la moglie. Poi si precipita una massa di persone del tutto indistinte. Corrono, e in un istante si è sgombrato il marciapiede. Dietro ci sono due negozi. A sinistra una caffetteria con una lampada in cima e un krendel’ davanti all’insegna. A

¹²⁸ Н. В. Гоголь, *Невский проспект*, pp. 25-33.

¹²⁹ «длинные тени мелькают по стенам», *Ivi*, p. 30.

¹³⁰ V. Kovalev, *Il Kovalev. Dizionario russo-italiano. Italiano-russo. Versione digitale*. Il testo riporta quanto segue: “Мелькать: [...] balenare, riferito a luci e simili”.

¹³¹ *Ibidem*.

¹³² Ю. Тынянов, *Отрывки из режиссёрского сценария*, p. 85.

¹³³ «восковая кукла, очень похожая на девушку с Невского», *Ibidem*.

destra c'è la finestra della libreria. Davanti alla finestra, dando le spalle agli spettatori, si trova Akakij Akakievič¹³⁴.

Tynjanov inizia a descrivere tutti gli elementi che caratterizzano la Prospettiva Nevskij, riprendendo la rappresentazione fornita da Gogol': finora sono stati menzionati "i ponti" (*mosty*), "le case" (*doma*), "le insegne dei negozi" (*vyveski*), "le carrozze" (*karety*), "le dame" (*damy*), "i soldati" (*soldaty*), "il mercante" (*kupec*), "il vecchietto" (*staričok*) e "la garitta" (*budka*), tutte parole riprese dal racconto originale¹³⁵. Vengono condensate nelle espressioni "persone ben vestite" (*chorošo odetye ljudi*) e "zerbinotti" (*franty*) tutte le descrizioni particolareggiate fornite da Gogol', tra cui "tutto è ricco di decoro: uomini con lunghi soprabiti, con le mani in tasca, signore con cappellini e abiti di raso, rosa, bianchi e azzurro chiaro [...] mille varietà di cappellini, vestiti e fazzoletti, variopinti e leggeri. [...] Incontrerete moltissimi giovani, per la maggior parte scapoli, che indossano caldi soprabiti e cappotti"¹³⁶. Nel racconto la parte descrittiva è più ampia e Tynjanov riassume tutte le figure rilevanti con pochi vocaboli; inoltre nell'opera originale vengono raffigurati i cambiamenti e i personaggi sulla Prospettiva Nevskij in base alle varie parti del giorno, mentre la vicenda di Tynjanov inizia alla sera. Lo capiamo perché nel libro è proprio al calar della notte che prende avvio la storia di Piskarëv e Pirogov e compare la guardia che accende i lampioni, proprio come nel testo di nostro interesse. Lo sceneggiatore rielabora pertanto l'inizio del racconto *Nevskij prospekt*, ma inserisce come protagonista Akakij Akakievič, come chiarisce anche nel libretto:

Con la Prospettiva Nevskij inizia il cineracconto. Il giovane Akakij Akakievič si muove tra la massa

¹³⁴ «Застывшая улица ожила. Загорелись лампы в окнах магазинов, линия фонарей, уходящих далеко. / Понеслись кареты. Заходили, забегали люди. / Более крупно улица. Проезжают кареты. По мостовой, автоматически сдвигаясь и строясь на ходу, проходят солдаты с барабанщиком. / Тротуар. Проходят по переднему плану солдаты. По тротуару идут с некоторой суетливостью хорошо одетые люди. Старичок преследует дамочку. Три франта идут, помахивая тросточками. Две девицы бегут жеманно с картонками. Очень высокая дама ведет цугом шесть крошечных собачонок. Идет толстый купец с женой. Потом набегают куча совсем неразличимых людей. Пробегают, и на мгновение очистился тротуар. Сзади два магазина. Слева кофейня с лампой над ней и кренделем перед вывеской. Справа окно книжной лавки. Перед окном спиной к зрителям стоит Акакий Акакиевич», (*Отрывки*, p. 81). Il *krendel'* è un panificato simile al *bretzel*.

¹³⁵ Н. В. Гоголь, *Невский проспект*, pp. 25-30.

¹³⁶ «все исполнено приличия: мужчины в длинных сюртуках, с заложенными в карманы руками, дамы в розовых, белых и бледно-голубых атласных рединготах и шляпках [...] тысячи сортов шляпок, платьев, платков, — пёстрых, легких. [...] Вы встретите очень много молодых людей, большею частию холостых, в тёплых сюртуках и шинелях», Ivi, pp. 27-30.

indifferente, l'affollata Prospettiva Nevskij, tra i baffi, meravigliosi baffi! Le basette vellutate, i vitini di raso, che non sono più spessi di colli di bottiglia¹³⁷.

Anche in questa semplice descrizione lo sceneggiatore riprende il testo originale: “basette vellutate, setose, nere; [...] qui incontrerete di quei vitini, che non vi immaginereste mai: vitini sottili, striminziti, non più spessi di colli di bottiglia”¹³⁸. È evidente come lo sceneggiatore abbia voluto attingere quanto più possibile all’opera originale; tuttavia egli non ne ha fatto una semplice copia, poiché ha inserito elementi non presenti nei racconti, li ha rielaborati, ha usato termini nuovi che rispecchiano però l’intenzione di Gogol’. Ha enfatizzato il fantastico, che nel racconto *Nevskij prospekt* è chiaramente visibile nella parte finale, dove viene descritta l’atmosfera di inganno sprigionata dalla città. Tynjanov si dimostra innovativo: accentua caratteristiche dell’opera rendendole maggiormente visibili agli occhi degli spettatori, riuscendo a trasmettere lo stile di Gogol’. Riuscire a trasmettere l’intenzione artistica dello scrittore è l’obiettivo del formalista, e si percepisce in ogni riga del suo testo.

A questo punto, anche nelle didascalie ritroviamo tracce del racconto: “non c’è niente di meglio della Prospettiva Nevskij a Pietroburgo”¹³⁹, è la frase che apre sia la narrazione, che il film. È tuttavia seguita da “Akakij Akakievič Bašmačkin, un impiegato, che non si può dire fosse molto importante”¹⁴⁰, ripresa dal racconto *Šinel’*. È un esempio efficace che ci aiuta a capire come Tynjanov abbia “montato” più opere insieme; egli presenta l’ambiente e la situazione di *Nevskij prospekt*, ma inserisce Akakij Akakievič. Ora il protagonista si prepara ad affrontare l’evento dinamico: l’apparizione della sconosciuta, di cui si innamorerà. Presentiamo di seguito le frasi che chiudono la prima scena e introducono l’incontro con la ragazza:

Sullo sfondo della finestra la mano di Akakij Akakievič raffigura timidamente lo stupore. Alla finestra: libri, riviste, statuette. Akakij Akakievič si volta lentamente. Sullo sfondo della finestra è apparso il suo profilo, giovane e misero.

¹³⁷ «С Невского проспекта и начинается киноповесть. Молодой Акакий Акакиевич двигается в беспечной толпе, наводняющей Невский проспект, среди усов, чудных усов! Бархатных бакенбард, атласных талий, которые никак не толще бутылочной шейки», (*Либретто*, p. 79).

¹³⁸ «бакенбарды бархатные, атласные, черные; [...] здесь вы встретите такие талии, какие даже вам не снились никогда: тоненькие, узенькие талии, никак не толще бутылочной шейки», (*Невский*, pp. 27-28).

¹³⁹ «нет ничего лучше Невского проспекта, по крайней мере, в Петербурге»

¹⁴⁰ «Акакий Акакиевич Башмачкин, чиновник нельзя сказать, чтобы очень замечательный».

Akakij Akakievič si è voltato verso gli spettatori, ha sbirciato timidamente sulla Prospettiva.

La Prospettiva Nevskij in un veloce movimento.

Sul marciapiede le persone stanno quasi correndo. Cammina, facendo roteare molto i fianchi, una signorina. Sguazza un personaggio importante, a cui si accoda un impiegato dall'aspetto sfuggente. È passata, echeggiando, una sciabola militare.

Tremola leggermente la luce del lampione¹⁴¹.

Così si chiude la descrizione della vita sulla Prospettiva Nevskij, con la marea di personalità che sfilano, dalle signorine imbellettate agli impiegati, indaffarati e dinamici, che sono in netto contrasto con la figura di Akakij. Già da queste righe capiamo come egli sia misero, stupito e intimorito dalla vitalità della città; è in contraddizione rispetto all'ambiente circostante e ai personaggi che vengono tratteggiati, "importanti", energici, che riescono a muoversi e a trovare spazio tra la folla di Pietroburgo. Le caratteristiche specifiche di Akakij Akakievič saranno analizzate nel prossimo paragrafo.

Concludendo, possiamo affermare che la prima scena sia importante per capire l'andamento della vicenda, poiché esprime in pieno l'atmosfera di mistero e inganno che Gogol' intendeva esprimere nel libro e che caratterizza tutta la storia. Tynjanov, fondendo due diversi racconti, crea una scena che riprende e rielabora in gran parte la descrizione della Prospettiva Nevskij dell'opera originale, inserendo tuttavia Akakij con il suo profilo "miserico". Lo sceneggiatore ha saputo non solo unire diversi testi, ma anche esprimere il grottesco che pervade i racconti della raccolta *Peterburgskie povesti*, attraverso singoli elementi (i lampioni, la nebbia, gli sguardi biechi) e personaggi (ricordiamo il sarto Petrovič e il lampionaio), utilizzando un lessico preciso e adatto a esprimere lo stile di Gogol'.

3.4 – Akakij Akakievič: il "piccolo uomo" tratteggiato da Tynjanov

Akakij Akakievič assume nel testo di Tynjanov caratteristiche nuove e diverse rispetto al racconto originale. La causa di ciò risiede nell'unione di due racconti diversi:

¹⁴¹ «На фоне окна рука Акакия Акакиевича робко изображает изумление. В окне — книги, журналы, статуэтки. Акакий Акакиевич медленно оборачивается. На фоне окна вырисовался его профиль, молодой и невзрачный. / Акакий Акакиевич повернулся к зрителям, робко взглянул на проспект. / Невский проспект в движении очень быстром. / По тротуару почти бегут люди. Идёт, очень вращая бедрами, дамочка. Плывёт важная особа, за которой увязывается чиновник уклончивого вида. Прошёл, гремя саблей, военный. / Мигает слегка фонарь», (*Отрывки*, pp. 81-82).

ad Akakij vengono attribuite anche qualità di altri personaggi. Analizzeremo il protagonista utilizzando i criteri indicati nel secondo capitolo e vedremo come egli erediti caratteristiche da altri personaggi presenti nelle opere Gogol'. Ricordiamo le categorie principali che utilizzeremo per descrivere Akakij: *chronos*, *topos*, *soma*, *psiche*, *telos*, e *kratos*.

Nella prospettiva del concetto di *chronos*, che indica il tempo in cui vive il personaggio e il suo rapporto con esso, possiamo affermare che il tempo in cui vive il protagonista ideato da Tynjanov sia l'epoca di Nicola I, come nell'opera di Gogol'. Ciò che ci interessa maggiormente è definire il rapporto del personaggio con il tempo: lo sceneggiatore, a differenza dell'opera originale, tratteggia la sua gioventù. Non ci sono molte indicazioni nel testo se non l'aggettivo "giovane" (*molodoj*)¹⁴², che appare nella prima scena, quando viene introdotto Akakij. Nel film è chiaro come egli sia un ragazzo quando prende avvio la vicenda e incontra la sconosciuta; nella seconda parte della sceneggiatura "si trasforma nell'eterno consigliere titolare Bašmačkin"¹⁴³, come indicato dalle didascalie (che riprendono in questo caso le esatte parole di Gogol' dal racconto *Šinel'*¹⁴⁴). Ecco la prima differenza apportata da Tynjanov: il protagonista è compiuto, poiché non assistiamo solo alla seconda parte della sua vita (come nell'opera originale) ma partecipiamo anche allo sviluppo della sua gioventù, che conferisce maggiore coerenza alla storia e all'evoluzione del personaggio stesso. Akakij invecchia sulle carte della cancelleria e cambia nell'arco della storia, o meglio diventa sempre più misero e disilluso.

Anche il *topos*, ovvero l'ambiente in cui vive il protagonista, contribuisce a caratterizzarlo. All'inizio egli vive in una stanzetta modesta, che subisce cambiamenti nell'arco della sua vita. Le didascalie del primo atto riportano: "L'appartamento di Bašmačkin, al quarto piano, era composto da una piccola stanza, assolutamente senza nessuna pretesa alla moda"¹⁴⁵; qui Tynjanov riprende la descrizione di Gogol' sulla vita dei funzionari citata nel paragrafo precedente (ricordiamo il frammento "due piccole stanze con un'anticamera o una cucina e qualche pretesa alla moda, come una lampada o

¹⁴² Ю. Тынянов, *Отрывки из режиссёрского сценария*, p. 81.

¹⁴³ «превратился он в вечного титулярного советника Башмачкина».

¹⁴⁴ «он был то, что называют вечный титулярный советник», (*Шинель*, p. 136).

¹⁴⁵ «Квартира Башмачкина, на 4ом этаже, была в одну небольшую комнату, решительно безо всяких модных претензий».

un'altra cosuccia costata molti sacrifici"¹⁴⁶). A differenza dei comuni impiegati, Akakij nel testo di Tynjanov non si concede nemmeno qualche oggetto alla moda. Questo esempio illustra come il formalista, a partire da un'opera letteraria, abbia rielaborato il testo e abbia creato un personaggio e una vicenda con particolari nuovi. Altri dettagli che possiamo dedurre dalla sceneggiatura riguardo alla sua dimora sono una sedia e una candela ("si è avvicinato alla sedia, si è seduto e pensa", "la candela si scioglie sul cappotto"¹⁴⁷), che indicano un ambiente povero. Il particolare della candela richiama il racconto *Nevskij prospekt*: quando Piskarëv si sveglia dal suo sogno, "tutta la candela si è sciolta" (*vsja sveča istajala*)¹⁴⁸; è un altro esempio che dimostra la compenetrazione dei due racconti nel testo di Tynjanov. La stanza di Akakij, come già accennato, cambia nel corso della storia: ogni elemento della prima parte della sceneggiatura si "scambia" con il suo corrispettivo nel secondo e terzo atto. Viene descritta nel testo in questo modo: "la stanza di Akakij Akakievič è diversa rispetto a prima. Entra Akakij Akakievič, accende una candela. Poi la spegne. Appende il cappotto, si sfilava la biancheria, indossa la vestaglia, si siede sullo sgabello. La stanza è buia. Ci sono strane ombre"¹⁴⁹. Appare sempre come un luogo angusto, grottesco, ancora più misterioso, con le "strane ombre" che vi si proiettano. È lo specchio del protagonista: Akakij stesso diventa sempre più grottesco, si avvicina maggiormente alla condizione di "piccolo uomo". Oltre alla stanzetta di Akakij, il *topos* principale è la città di Pietroburgo. Come abbiamo detto, viene descritta anch'essa in modo grottesco e fantastico, soprattutto nella prima scena (ricordiamo i lampioni e la luce ingannevole, le insegne e la garitta che prendono vita, la folla energica che invade la Prospettiva Nevskij e i passanti immobili come "bambole"). Oltre agli elementi già citati, ci preme sottolineare l'importanza della nebbia, poiché sono numerose le battute in cui viene menzionata: "gradualmente inizia la nebbia" (*postepenno načinaetsja tuman*), "intorno la nebbia si fa più fitta" (*vokrug sil'nee tuman*), "una nebbia che aumenta" (*usilivajuščijsja tuman*), "una nebbia sempre più fitta" (*vsë sil'nee tuman*), "nella nebbia camminano sei zerbinotti" (*v tumane idut šest' frantov*), "la nebbia si addensa"

¹⁴⁶ «две небольшие комнаты с передней или кухней и кое-какими модными претензиями, лампой или иной вещицей, стоившей многих пожертвований», (*Шинель*, p. 140).

¹⁴⁷ «подошёл к стулу, сел и думает», «свеча тает на шинель», (*Отрывки*, p. 85).

¹⁴⁸ Н. В. Гоголь, *Невский проспект*, p. 41.

¹⁴⁹ «комната Акакия Акакиевича, другая, чем раньше. Входит Акакий Акакиевич, зажигает свечу. Потом тушит. Вешает капот, снимает бельё, надевает халат, садится на табуретку. В комнате мрак. Странные тени», (*Отрывки*, p. 90).

(*sguščaetsja tuman*), “[Akakij] è già poco visibile nella nebbia” (*uže slabo viden v tumane*), “il lampione tremola nella nebbia” (*v tumane mercaet fonar*)¹⁵⁰, e altre ancora. È evidente come Tynjanov abbia voluto accentuare questo aspetto, che caratterizza tutti i racconti contenuti nella raccolta *Peterburgskie povesti*. Vengono infatti utilizzati numerose volte all’interno dell’opera la parola nebbia o altri vocaboli connessi: in *Nevskij prospekt* (“Un pittore pietroburghese! Un pittore nella terra delle nevi, [...] dove tutto è umido, [...] pallido, grigio e nebbioso. [...] Tutto davanti a lui è sprofondato nella nebbia. [...] ancora la nebbia, ancora uno stupido sogno”¹⁵¹), in *Nos* (“di nuovo l’avvenimento è coperto da un velo di nebbia, e ciò che è avvenuto in seguito è assolutamente sconosciuto”¹⁵²), in *Portret* (“si diffonde la nebbia e toglie qualsiasi nitidezza agli oggetti”¹⁵³), in *Šinel’* (“ad Akakij Akakievič gli si è annebbiata la vista”¹⁵⁴) e infine in *Zapiski sumasšedšego* (“era davanti a me nella nebbia. [...] una nebbia grigio-azzurra si è posata”¹⁵⁵). Tutti questi esempi dimostrano come Tynjanov abbia voluto reinterpretare non solo *Šinel’* e *Nevskij prospekt*, ma tutti i racconti citati nel loro insieme. Ha voluto raffigurare soprattutto l’idea di Pietroburgo espressa nella raccolta: una città misteriosa avvolta da una coltre di nebbia, che in senso metaforico simboleggia la decadenza e la *pošlost’* (“volgarità”, “mediocrità”¹⁵⁶) dell’epoca di Nicola. Un altro elemento importante della città presente nel testo della sceneggiatura, che contribuisce a caratterizzare il *topos*, è il freddo. Nel testo della sceneggiatura viene menzionato il freddo attraverso queste espressioni: “Il termometro è sotto zero. I rametti ghiacciati degli alberi. Una finestra ricoperta di brina”¹⁵⁷. È un elemento rilevante nella storia poiché è proprio il freddo a spingere Akakij a recarsi dal sarto Petrovič per far riparare il suo vecchio cappotto:

¹⁵⁰ Ю. Тынянов, *Отрывки из режиссёрского сценария*, pp. 84-85.

¹⁵¹ «Художник петербургский! художник в земле снегов, [...] где всё мокро, [...] бледно, серо, туманно. [...] всё перед ним окунулось каким-то туманом. [...] опять туман, опять какое-то глупое сновидение», Н. В. Гоголь, *Невский проспект* // Н. В. Гоголь, *Повести*, Москва-Augsburg, im Werden Verlag, 2002 (печатается по изданию Н. В. Гоголь, *Собрание сочинений в девяти томах. Том третий. Повести*, Москва, Русская книга, 1994), pp. 6, 7, 12, reperibile al sito https://imwerden.de/pdf/gogol_povesti.pdf.

¹⁵² «здесь вновь всё происшествие скрывается туманом, и что было потом, решительно неизвестно», Н. В. Гоголь, *Нос* // Н. В. Гоголь, *Повести*, p. 32.

¹⁵³ «сеется туман и отнимает всякую резкость у предметов», Н. В. Гоголь, *Портрет* // Н. В. Гоголь, *Повести*, p. 54.

¹⁵⁴ «у Акакия Акакиевича затуманило в глазах», Н. В. Гоголь, *Шинель* // Н. В. Гоголь, *Повести*, p. 67.

¹⁵⁵ «было передо мною в каком-то тумане. [...] сизый туман стелется», Н. В. Гоголь, *Записки сумасшедшего* // Н. В. Гоголь, *Повести*, pp. 93, 96.

¹⁵⁶ V. Kovalev, *IlKovalev. Dizionario russo-italiano. Italiano-russo. Versione digitale*.

¹⁵⁷ «Градусник: ниже 0. Замёрзшие ветки деревьев. Заиндевшее окно», (*Отрывки*, p. 88).

Akakij Akakievič attraversa la strada. Si è fermato sul marciapiede, tremando di freddo.

Akakij Akakievič guarda dolcemente la strada.

Batte i piedi sul posto.

Soffia sulle mani.

Osserva il cappotto.

Foro nel cappotto.

Il colletto sfilacciato.

Akakij Akakievič trova una soluzione.

L'insegna di Petrovič.

Foro nel cappotto. [...]

Akakij Akakievič si è deciso.

Cammina per la strada¹⁵⁸.

Da questo episodio si capisce come il gelido freddo pietroburghese sia un fattore decisivo all'interno della storia, che fa scaturire nuovi eventi nella linea narrativa. Akakij capisce che il suo vecchio cappotto è ormai logoro e, tremando dal freddo, decide di recarsi dal sarto. L'evento avviene subito dopo la trasformazione di Akakij "nell'eterno consigliere titolare", il punto in cui inizia la vera e propria vicenda del racconto *Šinel'*. Nelle didascalie viene riportata la frase seguente: "Esiste a Pietroburgo un nemico letale per gli impiegati senza cappotto. Questo nemico è il gelo"¹⁵⁹. Tynjanov, per descrivere l'episodio nel testo della sceneggiatura e anche nei sottotitoli, riprende il seguente frammento del racconto originale:

Esiste a Pietroburgo un nemico letale per tutti coloro che guadagnano circa quattrocento rubli all'anno. Questo non è altri che il nostro gelo nordico [...]. Alle nove del mattino, proprio nel momento in cui le strade si riempiono di impiegati che si recano al dipartimento, inizia a dare pizzicotti forti e pungenti a tutti i nasi senza distinzione, tanto che i poveri funzionari non sanno proprio dove infilarli. [...] e i poveri consiglieri titolari a volte restano indifesi. [...] Akakij Akakievič da un po' di tempo aveva iniziato a sentire un forte fastidio alla schiena e alle spalle [...]. Alla fine pensò se non ci fosse qualche

¹⁵⁸ «Акакий Акакиевич переходит улицу. Остановился у тротуара, дрожа от холода. / Акакий Акакиевич кротко смотрит на улицу. / Топчется на месте. / Дует на руки. / Оглядывает капот. / Дырка в капоте. [...] / Облезший воротник. / Акакий Акакиевич соображает. / Вывеска Петровича. / Дырка на капоте. / Акакий Акакиевич решил. / Идёт по улице», (*Отрывки*), p. 88.

¹⁵⁹ «Есть в Петербурге сильный враг бесшинельных чиновников. Враг этот- мороз».

difetto nel suo cappotto. Esaminandolo per bene a casa, si accorse che in due-tre punti, proprio sulla schiena e sulle spalle, era diventato praticamente un velo; il tessuto si era talmente consumato che il freddo trapelava, e la fodera si sfilacciava. [...] Akakij Akakievič decise che era giunto il momento di portare il cappotto da Petrovič¹⁶⁰.

Questo passaggio è stato rielaborato e adattato al testo della sceneggiatura, attraverso precisi elementi visivi, come “i rametti ghiacciati”, “la finestra ricoperta di brina” e il “foro nel cappotto”. Ricapitolando, è evidente come il freddo e la nebbia, che caratterizzano la città, siano stati interpretati da Tynjanov come elementi fondamentali per rappresentare il *topos* del personaggio all’interno del testo. Nel libretto lo sceneggiatore spiega come la città abbia “inghiottito” Akakij e come la tempesta ricopra tutti i miraggi che sprigiona: “Akakij Akakievič è morto in inverno. Soffia un vento tagliente e impetuoso, nevicica. La tempesta ricopre anche il «personaggio importante», la guardia e il monumento di Pietro, ricopre tutte le illusioni della Russia di Nicola; sullo schermo turbina furiosamente la bianca tempesta”¹⁶¹.

Dopo aver illustrato il *chronos* e il *topos*, approfondiamo ora le caratteristiche di *soma* e *psiche*. Per quanto riguarda i tratti fisici, non vengono menzionate molte descrizioni o indicazioni sull’aspetto esteriore di Akakij (come invece sono specificate nel libro e riportate nei paragrafi precedenti), tuttavia Tynjanov si concentra sul vestiario. Già dalla prima apparizione del personaggio sulla Prospettiva Nevskij viene dipinta la sua condizione umile: “si è girato verso lo specchio alla finestra. Ha visto il suo riflesso. Il sorriso è scivolato via gradualmente dal suo viso. Appare interamente, dalla testa ai piedi, misero e mal vestito. Le calzature trascurate, davanti a loro sfilano scarpe eleganti e stivali brillanti”¹⁶². Si nota subito come Akakij sia deluso da sé stesso e dal suo status; inoltre

¹⁶⁰ «Есть в Петербурге сильный враг всех, получающих четыреста рублей в год жалованья или около того. Враг этот не кто другой, как наш северный мороз [...]. В девятом часу утра, именно в тот час, когда улицы покрываются идущими в департамент, начинает он давать такие сильные и колючие щелчки без разбору по всем носам, что бедные чиновники решительно не знают, куда девать их. [...] и бедные титулярные советники иногда бывают беззащитны. [...] Акакий Акакиевич с некоторого времени начал чувствовать, что его как-то особенно сильно стало пропекать в спину и плечо [...]. Он подумал наконец, не заключается ли каких грехов в его шинели. Рассмотрев её хорошенько у себя дома, он открыл, что в двух-трех местах, именно на спине и на плечах, она сделалась точная серпянка; сукно до того истерлось, что сквозило, и подкладка расползлась. [...] Акакий Акакиевич решил, что шинель нужно будет снести к Петровичу», (*Шинель*, p. 141).

¹⁶¹ «Акакий Акакиевич умер зимой. Бьёт резкий, порывистый ветер, идёт снег. И метель заносит и «значительное лицо», и будочника, и памятник Петру, заносит все призраки николаевской России, – на всем экране бешено кружится белая метель», (*Либретто*, p. 80).

¹⁶² «повернулся к зеркалу в окне. Увидел себя. Улыбка постепенно сползла с его лица. Показывается весь он, с головы до ног невзрачный и плохо одетый. Плохо обуты ноги, и мимо них проходят щегольские ботинки, блестящие сапоги», (*Отрывки*, p. 83).

appare in contrasto con le persone che lo circondano. Le battute successive evidenziano maggiormente questo aspetto:

Naviga davanti a lui una fila di personaggi: [...] un uomo con i baffi, uno con la cravatta.

Akakij Akakievič impaurito e tremante. Sul marciapiede passano persone allegre e vestite in modo eccezionale. Akakij Akakievič si è accostato alla finestra, vi si è addossato. In primo piano passa una carrozza sfarzosa con dei passeggeri eleganti¹⁶³.

Akakij si sente impaurito dalla sfarzosità e dalla bellezza delle persone vestite in modo elegante, tanto da tremare. Egli risulta in contrasto, dal punto di vista dell'abbigliamento, anche con l'antagonista (il "personaggio senza importanza"), che ricordiamo essere descritto come "un impiegato ben vestito" (*kakoj-to neplocho odetyj činovnik*)¹⁶⁴. Altri personaggi a cui Akakij viene contrapposto, sempre in base al vestiario, sono i generali che incontra nel sogno ("i generali con le stelle sul petto"; *generalj so zvezdami na grudi*)¹⁶⁵ e i passanti che, nella seconda parte del testo, indossano sfarzosi cappotti ("gli passa davanti un uomo con un cappotto di lusso"; *mimo prochodit čelovek v roskošnoj šineli*)¹⁶⁶. Sono soprattutto queste figure a convincerlo della necessità di un nuovo cappotto: il suo era ormai ricoperto di cera (ricordiamo la battuta "la candela si è sciolta sul cappotto"), logoro e bucato. Quando vede un passante avvolto da un bel cappotto egli sente il desiderio di toccarlo: "Akakij Akakievič ha sfiorato timidamente il cappotto con la mano" (*Akakij Akakievič robko kosnulsja šineli rukoj*)¹⁶⁷. Questa scena non è presente nel racconto di Gogol' ed è importante per capire come lo sceneggiatore abbia rielaborato, attraverso un'immagine di impatto visivo, i sentimenti di Akakij, misero e desideroso di apparire uguale agli altri. Dall'opera originale sappiamo che "il cappotto di Akakij Akakievič era oggetto di derisione da parte degli impiegati; gli avevano persino tolto il suo nobile nome e lo chiamavano vestaglia"¹⁶⁸. Il vocabolo *kapot*, traducibile come

¹⁶³ «Мимо проплывает ряд чьих-то лиц: [...] человек с усами, человек с галстуком. / Акакий Акакиевич оробелый и дрожащий. По тротуару проходят замечательно одетые, веселые люди. Акакий Акакиевич прижался к окну, влип в окно. По переднему плану проезжает роскошная карета с щегольскими пассажирами», (*Отрывки*, p. 83).

¹⁶⁴ Ivi, p. 84.

¹⁶⁵ Ivi, p. 87.

¹⁶⁶ Ivi, p. 90.

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ «шинель Акакия Акакиевича служила тоже предметом насмешек чиновникам; от неё отнимали даже благородное имя шинели и называли её капотом», (*Шинель*, p. 141).

“vestaglia” (v. nota 115 al capitolo 2 del presente lavoro), è utilizzato da Gogol’ per sminuire il soprabito di Akakij e viene adottato anche da Tynjanov quando descrive la mantella ormai logora del protagonista: egli scrive, ad esempio, *dyrka v kapote*, “buco nella vestaglia” e non *v šineli*, quindi “nel cappotto”; così facendo riprende, attraverso un semplice vocabolo, l’idea di base che voleva esprimere lo scrittore. Possiamo riassumere affermando che Tynjanov abbia prestato fede alle intenzioni di Gogol’ dipingendo, attraverso le condizioni fisiche e l’abbigliamento, un personaggio che rispecchia quello dell’opera originale, misero e povero. Egli ha inoltre aggiunto molti contrasti non presenti nel libro che si esprimono attraverso scene nuove e dal forte impatto visivo, le quali riflettono appieno lo status del protagonista.

Per quanto riguarda i tratti caratteriali (il parametro *psiche*), ricordiamo che Akakij Akakievič, nell’opera di Gogol’, era descritto come il tipico “piccolo uomo” di condizioni economiche umili, misero, eternamente umiliato dai colleghi e deriso dal destino, insignificante e non intellettualmente evoluto. Diligente, con un’anima servile, laborioso ma non inventivo, che non si diverte mai e non si cura del cibo e che trova come unico piacere la copiatura, un’attività essenzialmente meccanica. Egli è chiuso nel suo mondo limitato, debole, impotente come quel “gattino di gesso” (*gipsovyj kotënok*¹⁶⁹) a cui viene paragonato. L’unico evento nella sua vita degno di nota e che gli trasmette più sicurezza in sé stesso è l’acquisto del cappotto, la sua “compagna di vita”, che lo porterà persino a ribellarsi sotto forma di fantasma dopo la sua morte. Per quanto riguarda il personaggio tratteggiato da Tynjanov, possiamo affermare che l’intento principale sia quello di raffigurare proprio la sua condizione misera e insignificante, il “piccolo uomo” che, al pari del testo di Gogol’, cerca di suscitare compassione con le sue disgrazie. Lo sceneggiatore ha mantenuto l’intenzione originale, cercando di esprimere appieno il senso dell’opera. Anche il personaggio di Tynjanov è vittima dello scherno dei colleghi: “Al dipartimento non gli veniva mostrato nessun rispetto, i giovani impiegati ridevano di lui, e persino il suo cappotto logoro l’avevano battezzato con l’ignobile soprannome *vestaglia*”¹⁷⁰, come indica lo sceneggiatore nel libretto riprendendo il testo di Gogol’. Inoltre egli si esprime per monosillabi, è un individuo intellettualmente poco evoluto, proprio come il personaggio originale: lo dimostrano le espressioni “Il cappotto...

¹⁶⁹ Н. В. Гоголь, *Шинель*, p. 139.

¹⁷⁰ «В департаменте не оказывалось ему никакого уважения, молодые чиновники смеялись над ним, и даже драную шинелишку его окрестили неблагородной кличкой: *капот*», (*Либретто*, p. 80).

fratello... completamente nuovo... quello... hanno rubato” e “a chi, fratello... ecco... rivolgersi?”¹⁷¹. È un automa, come indicato nel libretto: “Ha quasi perso l’aspetto umano” (*počti poterjavšego čelovečeskij oblik*)¹⁷². A tal proposito Tynjanov inserisce gli errori di scrittura commessi da Akakij (“visione celeste” e la sostituzione del nome del possidente), che non sono presenti nel racconto originale. Gogol’ lo descrive come un impiegato che “non commetteva nemmeno un errore”¹⁷³, mentre Tynjanov enfatizza la condizione misera di Akakij, dipingendolo come un individuo ancor meno evoluto. Nel libretto spiega: “Questo mondo ha spinto Akakij Akakievič a compiere il peggio per un impiegato, che copia con amore le sue carte, un delitto: un delitto contro le lettere, una correzione. Questa correzione Akakij Akakievič la compie con l’imbarazzato terrore di un semi automa”¹⁷⁴. Un altro termine evidenzia, nel testo della sceneggiatura, questo suo tratto: l’avverbio “meccanicamente” (“Akakij Akakievič ha fatto meccanicamente un passo avanti”¹⁷⁵) mostra come egli sia paragonabile a una macchina piuttosto che a un uomo. È laborioso ma non inventivo: “no, datemi piuttosto qualcosa da copiare!” (*net, dajte, ja už lučše perepišu čto-nibud’*), come indicato nelle didascalie che richiamano l’opera originale. Egli è pertanto il “piccolo uomo” dipinto da Gogol’, che la città di Pietroburgo cerca di sopraffare: “questo imbarazzo il mondo tenebroso della gogoliana Prospettiva Nevskij non può perdonarlo. Lo sradica dal suo ambiente attraverso la risata e lo scherno”¹⁷⁶. Oltre a descrivere Akakij come misero e insignificante, Tynjanov utilizza dei vocaboli ricorrenti inerenti al campo semantico della paura, tra cui impietrito, spaventato, tremante e terrorizzato: “impietrito Akakij Akakievič” (*zastyvšij Akakij Akakievič*), “di colpo si è impietrito” (*vdrug zastyl*), “il suo viso si è impietrito” (*ego lico zastyl*), “Akakij Akakievič, impietrito, guarda” (*Akakij Akakievič, zastyv, smotrit*), “si è spaventato all’improvviso” (*vdrug ispugalsja*) “Akakij Akakievič si è spaventato” (*Akakij Akakievič ispugalsja*), “tremante” (*drožaščij*), “trema” (*drožit*), “tremando si avvicina al tavolo” (*droža podchodit k stolu*), “Akakij Akakievič terrorizzato” (*Akakij Akakievič v*

¹⁷¹ «Шинель... братец... совершенно новую... того... украли», «к кому, братец... того... обратиться?»

¹⁷² Ю. Тынянов, *Либретто кинофильма «Шинель»*, p. 78.

¹⁷³ «он ни делал ни одной ошибки», (*Шинель*, p. 138).

¹⁷⁴ «Этот мир толкнул Акакия Акакиевича на самое ужасное для чиновника, любовно переписывающего бумаги, преступление – преступление против буквы – подчистку. Эту подчистку совершает Акакий Акакиевич с недоуменным ужасом полиавтомата», (*Либретто*, p. 79).

¹⁷⁵ «Акакий Акакиевич машинально сделал шаг вперёд», (*Отрывки*, p. 86).

¹⁷⁶ «этого недоумения тёмный мир гоголевского Невского проспекта простить ему не может. Он выкидывает его из своей среды со смехом и издевательством», (*Либретто*, p. 79).

užase), “terrore sul suo volto” (*užas na ego lice*), “con diffidenza e terrore” (*s nedoveriem i užasom*)¹⁷⁷. Altri termini utilizzati riguardanti la paura e l’agitazione del protagonista, che ritroviamo in tutto il testo, sono smarrito, impaurito, scosso, imbarazzato, confuso, agitato, sconvolto e sbalordito: “il viso smarrito” (*rasteranno lice*), “Akakij Akakievič è impaurito” (*Akakij Akakievič orobelyj*), “Akakij Akakievič è scosso” (*Akakij Akakievič potrjasën*), “sul suo viso imbarazzo” (*na lice ego nedoumenie*), “è imbarazzato, chiede di entrare” (*nedoumevaet, prosit vojti*), “è confuso dall’alta società” (*smuščën važnym obščestvom*), “si è agitato” (*obespokoilsja*), “Akakij Akakievič è sconvolto” (*Akakij Akakievič ošelomlën*), “Akakij Akakievič è sbalordito” (*Akakij Akakievič obaldel*)¹⁷⁸. Anche nell’episodio in cui Bašmačkin si reca dal sarto ricordiamo che le emozioni provate sono l’angoscia e il turbamento: “con timore” (*s opaskoj*), “ansima” (*zadychaetsja*), “avvilito” (*snik*)¹⁷⁹. Numerose descrizioni riguardano lo sguardo del personaggio, che saranno utili all’attore per interpretare il ruolo: “batte le palpebre” (*morgaet*), “ha strizzato gli occhi” (*zažmuril glaza*), “ha socchiuso gli occhi” (*priščuril glaza*)¹⁸⁰. Ulteriori indicazioni riguardo ai sentimenti di Akakij le ritroviamo nelle espressioni “sofferenza sul viso” (*stradanie na lice*) e “egli è fuori di sé” (*on vne sebja*)¹⁸¹, che accentuano maggiormente la sensazione di sconforto del povero impiegato. Lo sceneggiatore, non potendo permettersi le lunghe digressioni tipiche della narrazione per spiegare i pensieri e le emozioni di Akakij, ha utilizzato l’alto numero di aggettivi appena citati, che descrivono in modo visibile il suo turbamento, interpretato in seguito dall’attore. Nell’opera di Gogol’ non sono presenti tutti questi riferimenti alla paura. Va rilevato, tuttavia, che la parola “impietrito” (*zastyvšij*) utilizzata da Tynjanov ricorda l’espressione “gattino di gesso” che Gogol’ attribuisce all’impiegato. Egli è immobile, “impietrito”, in tutte le situazioni che gli si presentano. Il personaggio delineato nel testo della sceneggiatura è continuamente sopraffatto dalla paura, anche durante la gioventù, la parte che non è presente nel racconto originale. Un’altra differenza sostanziale tra il protagonista di Tynjanov e quello di Gogol’ è costituita proprio dai tratti che presenta nel primo atto. Nella prima parte del testo, in cui avviene l’incontro con la sconosciuta e il sogno, troviamo vocaboli che accomunano il giovane Akakij a Piskarëv, uno dei due

¹⁷⁷ Ю. ТЫНЯНОВ, *Отрывки из режиссёрского сценария*, pp. 82-90.

¹⁷⁸ Ivi, pp. 83-89.

¹⁷⁹ Ivi, p. 89.

¹⁸⁰ Ivi, pp. 83-89.

¹⁸¹ Ivi, pp. 84-88.

personaggi di *Nevskij prospekt*. Gli eventi che accadono corrispondono infatti al racconto, pertanto l'impiegato vive e prova le stesse emozioni dell'artista durante questi episodi. La caratteristica ricorrente è la timidezza (*robost'*), poiché Piskarëv viene descritto come un personaggio timido in tutto il racconto: “il giovane ragazzo in frac e mantello timido e tremante” (*molodoj čelovek, vo frake i plašče robkim i trepetnym*), “un pittore pietroburghese! [...] generalmente sono molto timidi” (*chudožnik peterburgskij! [...] oni voobščë očen' robki*), “gli oggetti che si mescolano nella sua testa accrescono ancora di più la sua timidezza” (*mešajuščiesja v ego golove predmety eščë bolee uveličivajut ego robost'*), “l'artista Piskarëv, timoroso, timido” (*chudožnik Piskarëv, zastenčivyy, robkij*), “pronunciò con timidezza” (*proiznës on c robost'ju*)¹⁸². Ugualmente, nella sceneggiatura, sono presenti tali espressioni: “Akakij Akakievič si è voltato verso gli spettatori, ha timidamente gettato un'occhiata alla Prospettiva Nevskij” (*Akakij Akakievič povernulsja k zriteljam, robko vzgljanul na prospekt*), “timidamente segue il lacchè” (*robko idët za lakeem*), “timidamente guarda l'usciera” (*robko smotrit na švejcara*), “si regge timidamente” (*robko stoit*), “ha sfiorato timidamente il cappotto con la mano” (*robko kosnulsja šineli rukoj*)¹⁸³. È evidente come, attraverso l'uso di singoli vocaboli, Tynjanov abbia saputo condensare in un solo personaggio tratti appartenenti a figure di diversi racconti. Ricordiamo che l'incontro con la sconosciuta e il sogno sono parte di *Nevskij prospekt*, che vengono assemblate con episodi e personaggi riguardanti *Šinel'*. Oltre ad essere spaventato e timido, Akakij in soli due momenti nel testo appare felice e trasognato. Questo avviene quando vede per la prima volta la ragazza, nelle espressioni “Una debole parvenza di sorriso ha rianimato il suo volto. Ha iniziato a sognare” (*slaboe podobie ulybki oživilo ego lico. On zamečtalsja*), “Akakij Akakievič sogna, chiudendo gli occhi” (*Akakij Akakievič mečtaet, zakryv glaza*)¹⁸⁴, ma anche quando si immagina il nuovo cappotto, la sua “compagna di vita”: “Akakij Akakievič sorride” (*Akakij Akakievič ulybaetsja*), “sorride sempre più” (*ulybaetsja vsë bol'she*), “sospira teneramente” (*umilenny vzdychaet*), “sogna il nuovo [cappotto], [...] ride” (*mečtaet o novoj, [...] smeetsja*)¹⁸⁵. Tynjanov rispetta l'intenzione originale dello scrittore: Gogol' mostra un

¹⁸² Н. В. Гоголь, *Невский проспект*, pp. 31-37.

¹⁸³ Ю. Тынянов, *Отрывки из режиссёрского сценария*, pp. 81-90.

¹⁸⁴ Ivi, p. 83.

¹⁸⁵ Ivi, pp. 90-91.

personaggio insignificante, il cui unico momento glorioso è l'acquisto del nuovo cappotto.

Analizzando il *telos*, ovvero ciò a cui aspira il protagonista, le sue intenzioni, è evidente che egli abbia il solo scopo di trovare una compagna di vita. Questo aspetto è ancor più evidente nella sceneggiatura rispetto all'opera originale, in quanto il nuovo personaggio mostra fin da subito il desiderio di un amore. Gogol' dipinge invece un impiegato soddissatto del suo mondo chiuso e limitato, ridotto alle sole lettere: sarà poi l'evento del nuovo cappotto a cambiare il corso dell'azione e a far scaturire cambiamenti nella sua personalità. Nella sceneggiatura il protagonista cerca fin da subito di raggiungere la donna amata e ciò contribuisce a rendere il testo coeso e compiuto, mostrando un conflitto che si sviluppa in crescendo, aumentando l'intensità drammatica. Akakij verrà infatti deluso dal primo amore giovanile e in seguito anche dalla platonica infatuazione per la mantella nell'età adulta, che gli verrà strappata senza pietà. Possiamo affermare che, oltre al desiderio di una compagna di vita, egli ambisce anche ad essere accettato dalla società. Non si può dire che sia un personaggio che "combatte" contro il sistema sociale, anzi egli è umile, chiuso nel suo piccolo mondo; tuttavia, quando percepisce il contrasto tra la sua condizione e il mondo circostante (ricordiamo ad esempio i suoi indumenti contrapposti ai passanti sulla Prospettiva Nevskij) sente il desiderio di essere come gli altri, senza gli scherni dei colleghi e con un bel cappotto caldo. Ricordiamo il passaggio in cui Akakij segue "come un'ombra" il passante che indossa un lussuoso cappotto, e timidamente lo sfiora. Le frasi successive recitano: "l'uomo con il cappotto va avanti. Akakij Akakievič fantastica. Passano delle persone con il cappotto"¹⁸⁶; queste espressioni indicano i sogni del protagonista di avere una bella mantella come gli altri, il desiderio di uscire dalla sua condizione misera. Analizziamo ora i passaggi che mostrano chiaramente i desideri che nutre Akakij, ovvero l'incontro con la sconosciuta e il sogno del nuovo cappotto. Nella prima parte del testo egli vive un'esperienza che può essere assimilata a quella di Piskarëv: appare la "visione celeste", la ragazza che gli rapisce il cuore. Qui Bašmačkin, come l'artista, è un sognatore: ricordiamo tutti i riferimenti al termine "sognare" che abbiamo già citato. Ecco come

¹⁸⁶ «человек в шинели идёт дальше. Акакий Акакиевич грезит. Мимо проходят люди в шинелях», (*Отрывки*, pp. 81-90).

prende avvio l'evento dinamico dell'incontro con la ragazza, dopo la prima scena di presentazione della Prospettiva Nevskij:

Strizza gli occhi a causa di un insopportabile bagliore. Ha distolto lo sguardo.

Il lampione splende di un bagliore insopportabile.

Akakij Akakievič ha chiuso involontariamente gli occhi. [...]

Il krendel' gira leggermente.

Akakij Akakievič strizza gli occhi.

Tremola la luce del lampione stradale.

Dondola la lanterna sulla pasticceria.

Gira il krendel'. [...]

Girano le ruote delle carrozze. [...]

Akakij Akakievič strizza gli occhi. Improvvisamente si immobilizza.

Si è fermata la lanterna sulla pasticceria.

Si sono immobilizzate le ruote.

Si è fermato il krendel'.

Si è immobilizzato come un burattino uno zerbinotto. [...]

Per gli scalini della caffetteria è corsa su una ragazza. Si è fermata sul marciapiede.

Akakij Akakievič si è spostato un po' in avanti.

La ragazza si è immobilizzata. Come annusandola, a destra e a sinistra sono comparsi dei vecchietti e degli zerbinotti.

Tremola intensamente il lampione.

Sfreccia furiosamente la Prospettiva Nevskij.

Akakij Akakievič.

La ragazza.

La Prospettiva Nevskij si è dileguata improvvisamente. Né persone sul marciapiede, né carrozze sulla strada. Ci sono solo Akakij Akakievič alla finestra e la ragazza alla caffetteria. Ora si oscura, ora si illumina la via con i raggi del lampione tremolante. Poi di nuovo sono apparse persone e carrozze.

La ragazza è andata verso il lampione e sta in piedi sotto di esso.

Si è girata. Si è illuminato il suo viso¹⁸⁷.

Due elementi sono rilevanti nell'apparizione della ragazza: la luce e il movimento. Il “bagliore insopportabile” (*nesterpimyj blesk*) sprigionato dalla fiamma dei lampioni simboleggia la luce celeste da cui è avvolta: è l'elemento chiave che Tynjanov riprende dal racconto *Nevskij prospekt*. Nell'opera Gogol' fa riferimento a un “chiaro bagliore” (*jarkij blesk*) e a una “creatura incantevole che sembrava scesa dal cielo direttamente sulla Prospettiva Nevskij” (*prelestnoe suščestvo, kotoroe, kazalos', sletelo s neba prjamo na Nevskij prospekt*)¹⁸⁸. La sua bellezza è angelica (“Dio, che tratti divini!”, *Bože, kakie božestvennye čerty!*) e sprigiona una “bianchezza accecante” (*oslepitel'naja belizna*). Tynjanov cerca di rappresentare questa creatura divina e il bagliore che la attornia attraverso la luce dei lampioni, accentuando questo elemento maggiormente rispetto al racconto originale. Sono infatti numerosi i riferimenti alla fiamma tremolante e alla luce sprigionata (“il lampione splende di un bagliore insopportabile”, “la luce tremolante del lampione stradale”, “tremola intensamente”), tanto che Akakij non riesce a tenere gli occhi aperti. Il lampione illumina il suo viso e la fa apparire divina e anche nelle didascalie viene sottolineato il concetto attraverso l'espressione “creatura celeste” (*nebesnoe sozdanie*). C'è un forte contrasto in questo frammento di testo: all'inizio la via è in gran movimento (“gira il *krendel*”, “girano le ruote delle carrozze”) ma improvvisamente tutto si ferma, si immobilizzano tutti i personaggi, compreso Akakij. Questa scena rappresenta ancora una volta il fantastico grottesco e tutto ciò che vediamo di colpo si ferma ed entra la bellissima ragazza; l'ambiente immobile simboleggia lo stato d'animo di Akakij, impietrito dalla visione della creatura celeste. Dopo pochi istanti la via si rianima all'improvviso (“sfreccia furiosamente la Prospettiva Nevskij”) ma viene tuttavia

¹⁸⁷ «Чуть моргает от нестерпимого блеска. Повернул глаза. / Нестерпимым блеском горит фонарь. / Акакий Акакиевич невольно закрыл глаза. [...] / Слегка вертится крендель. / Акакий Акакиевич моргает. / Мигает уличный фонарь. / Покачивается фонарь над кондитерской. / Вертится крендель. [...] / Вращаются колеса кареты. [...] / Акакий Акакиевич моргает. Вдруг застыл. / Остановился фонарь над кондитерской. / Застыли колеса. / Остановился крендель. / Застыл в кукольной позе фронт. [...] / По ступенькам кофейни вбежала навверх девушка. Остановилась на тротуаре. / Акакий Акакиевич подался чуть вперед. / Девушка застыла. Словно обнюхивая её, справа и слева замелькали старички и франты. / Очень мигает фонарь / Бешено мчащийся Невский. / Акакий Акакиевич. / Девушка. / Невский вдруг растаял. Ни людей на тротуаре, ни карет на мостовой. Только у окна Акакий Акакиевич и у кофейни девушка. То затемняется, то просветляется лучами мигающего фонаря улица. Потом снова замелькали люди и кареты. / Девушка прошла к фонарю и стала под ним. / Повернулась. Осветилось её лицо», (*Отрывки*, p. 82).

¹⁸⁸ Н. В. Гоголь, *Невский проспект*, pp. 31-33.

rappresentata “al rallentatore” (*zamedlennaja sëmka*); d’un tratto svanisce tutto il movimento sulla via e restano solo Akakij e la ragazza. Questo passaggio esprime i sentimenti del protagonista, che viene colpito all’improvviso da questa sconosciuta e si sente immobile, spaesato e gli sembra che tutto ciò che lo circonda in quel momento non esista. Le battute successive recitano:

È schizzato il fuoco dal lampione.

Akakij Akakievič ha chiuso gli occhi. Poi li ha aperti. Una debole parvenza di sorriso ha rianimato il suo volto. Ha iniziato a sognare.

Ragazza sotto al lampione.

Alla finestra del negozio c’è una statuetta di Amore e Psiche. [...]

Lentamente si apre il krendel’, assumendo la forma di un cuore.

Akakij Akakievič sogna, chiudendo gli occhi. Li ha aperti appena appena. Ha deciso di andare. Di colpo si è spaventato, inizia ad aggiustarsi¹⁸⁹.

Da questo frammento intuiamo come egli si innamori subito della donna: il dettaglio della statuetta di *Amore e Psiche* e il *krendel’* che inizia a formare un cuore sono particolari importanti per far capire come il protagonista sia ammaliato da lei. Ancora una volta Tynjanov ricorre al fantastico per esprimere i sentimenti del personaggio. Egli inizia a sognare: ma è proprio qui che si sente in netto contrasto con l’ambiente circostante e percepisce la povertà e la miseria della sua condizione. Poi, la ragazza gli sorride:

La ragazza ha girato la testa.

Akakij Akakievič è trasalito, ha sgranato gli occhi. Li ha socchiusi, li ha aperti di nuovo, ha guardato.

La ragazza ha sorriso appena.

Akakij Akakievič è sconvolto.

Improvvisamente inizia a girare velocemente il krendel’.

¹⁸⁹ «Брызнул фейерверк из фонаря. / Акакий Акакиевич закрыл глаза. Затем открыл их. Слабое подобие улыбки оживило его лицо. Он замечтался. / Девушка у фонаря. / В окне магазина статуэтка Амура и Психеи. [...] / Медленно вытягивается крендель, принимая форму сердца. / Акакий Акакиевич мечтает, закрыв глаза. Раскрыл их чуть-чуть. Решил пойти. Вдруг испугался, стал оправляться», (*Отрывки*, p. 83).

Akakij Akakievič trema, poi si è deciso¹⁹⁰.

Akakij non riesce a credere che la ragazza stia sorridendo proprio a lui, e si sente sconvolto. Il *krendel'* che gira velocemente simboleggia il suo stato d'animo agitato; raccogliendo le forze, egli decide di seguirla. Allo stesso modo, nell'opera di Gogol', la ragazza guarda Piskarëv e gli sorride:

La creatura sconosciuta, a cui si erano aggrappati i suoi occhi, i suoi pensieri e sentimenti, improvvisamente girò la testa e lo guardò. [...] Lei guardò Piskarëv, e durante quello sguardo il suo cuore sussultò; si fermò e abbassò lo sguardo; [...] decise di seguirla. [...] La donna si guardò attorno, e a lui sembrò come se un leggero sorriso splendesse sulle sue labbra. Lui iniziò a tremare e non credeva a suoi occhi. No, era quel lampione dalla luce ingannevole che ha riflesso sul suo volto una parvenza di sorriso; no, erano i suoi stessi sogni che si prendevano gioco di lui. Ma [...] tutto dentro di lui si trasformò in un vago fremito, tutti i suoi sentimenti bruciavano [...]. E tutto questo lo suscitò un solo sguardo, un solo movimento di quella graziosa testolina¹⁹¹.

Tynjanov è riuscito, in poche righe, a riassumere questo frammento del testo originale, esprimendo attraverso immagini dal forte impatto visivo l'idea dell'opera. È evidente come il personaggio tratteggiato dallo sceneggiatore manifesti le emozioni di Piskarëv e si distingua dall'originale Akakij Akakievič per i suoi desideri da sognatore della giovinezza, che non caratterizzano il povero impiegato dipinto da Gogol'. Come indica Tynjanov nel libretto, "Qui, sulla Prospettiva Nevskij, egli incontra la sconosciuta, riguardo cui si destano i suoi sogni di una piacevole compagna di vita"¹⁹². Nonostante vengano deluse, le speranze di trovare l'amore non si assopiscono, ed egli comincia a nutrire il "sogno della nuova mantella, della 'piacevole compagna ben imbottita con una fodera non logora'"¹⁹³. Dal momento in cui esce dalla bottega di Petrovič egli "inizia a

¹⁹⁰ «Девушка повернула голову. / Акакий Акакиевич вздрогнул, выпучил глаза. Зажмурился, снова открыл, посмотрел. / Девушка чуть улыбнулась. / Акакий Акакиевич потрясён. / Вдруг быстро завертелся крендель. / Акакий Акакиевич дрожит, потом решился», (*Отрывки*, p. 83).

¹⁹¹ «Незнакомое существо, к которому так прильнули его глаза, мысли и чувства, вдруг поворотило голову и взглянуло на него. [...] Она взглянула на Пискарёва, и при этом взгляде затрепетало его сердце; он остановился, потупив глаза; [...] решился преследовать. [...] Красавица оглянулась, и ему показалось, как будто лёгкая улыбка сверкнула на губах её. Он весь задрожал и не верил своим глазам. Нет, это фонарь обманчивым светом своим выразил на лице её подобие улыбки; нет, это собственные мечты смеются над ним. Но [...] всё в нём обратилось в неопределённый трепет, все чувства его горели [...]. И всё это произвёл один взгляд, один поворот хорошенькой головки», (*Невский*, p. 33).

¹⁹² «Здесь, на Невском проспекте, он встречается незнакомку, по поводу которой пробуждаются мечты его о приятной подруге жизни», (*Либретто*, p. 79).

¹⁹³ «мечта о новой шинели, «о приятной подруге на толстой вате, на подкладке без износу», Ivi, p. 80.

sognare la nuova mantella come una piacevole compagna di vita” (*stal mečtat’ on o novoj šineli, kak o prijatnoj podruge žizni*), come indicano le didascalie sulla pellicola. Nella sceneggiatura questa parte viene descritta nel frammento già citato in cui avviene la trasformazione del vecchio cappotto nella nuova mantella, che a sua volta prende le sembianze della ragazza sconosciuta della gioventù. Dopo aver visto questa trasformazione davanti ai suoi occhi, “Akakij Akakievič si avvicina alla mantella, la bacia, sta davanti a lei in ginocchio. Improvvisamente vede che è la mantella vecchia. Addolorato si allontana da essa. Sogna quella nuova, quasi rannicchiandosi dal freddo. Si immagina come apparirà con la nuova mantella. Ride”¹⁹⁴. Ecco come Tynjanov descrive i desideri di Akakij, il quale vede la mantella come il suo nuovo amore, arrivando persino a baciarla. Poi, come indicato nel libretto, “il sogno dell’impiegato si trasforma in realtà, in imbottitura e fodera. Sulle spalle di Akakij Akakievič al posto della «vestaglia» c’è il nuovo cappotto. E persino i suoi compagni festeggiano questo cambiamento significativo nella sua vita”¹⁹⁵. Il giorno in cui riceve il nuovo cappotto è “il più trionfante nella vita di Akakij” (*samyj toržestvennyj v žizni Akakija*), come descrivono le didascalie riprendendo le parole di Gogol’. Ricapitolando, il personaggio di Tynjanov riprende in gran parte quello del racconto *Šinel’*, ma presenta anche tratti rilevanti (soprattutto per quanto riguarda le emozioni) di Piskarëv.

L’ultimo elemento da approfondire della figura di Akakij è il *kratos*, ovvero il suo rapporto con il potere. Questo aspetto descrive la sua relazione con la società, le istituzioni e la gerarchia. In senso lato possiamo affermare che egli si trovi in forte contrasto con l’intero assetto sociale: è visibile dal suo aspetto misero, dall’abbigliamento e dalla mancanza di un bel cappotto che accomuna gli altri impiegati. Per quanto riguarda il rapporto con l’istituzione, egli si sente solo la piccola parte di un grande ingranaggio, proprio come il personaggio di Gogol’. Preferisce non prendere alcun tipo di decisione ma restare nel suo mondo della copiatura, come testimoniano le didascalie “chiedono di redigere un rapporto” (*prosjat sostavit’ otnošenie*) a cui egli replica con la famosa frase “datemi piuttosto qualcosa da copiare” (*net, dajte, ja už lučše perepišu čto-nibud’*). Oltre

¹⁹⁴ «Акакий Акакиевич подходит к шинели, целует её, становится перед ней на колени. Вдруг видит, что шинель старая. В горе отходит от неё. Мечтает о новой, чуть ёжась от холода. Представляет себе, как будет выглядеть в новой шинели, смеется», (*Отрывки*, p. 91).

¹⁹⁵ «чиновничья мечта облекалась в плоть, в вату и подкладку. На плечах у Акакия Акакиевича вместо «капота» – новая шинель. И даже товарищи его празднуют эту знаменательную перемену в его жизни», (*Либретто*, p. 80).

alla sua umile posizione, l'aspetto più importante è il rapporto con la gerarchia: egli verrà "schiacciato" dal "personaggio senza importanza", quel giovane impiegato che, facendosi strada, è riuscito a diventare il "personaggio importante". Akakij non riesce a elevarsi socialmente, rimane l'eterno consigliere titolare deriso da tutti. Anche lo scherno è un elemento importante che definisce il suo rapporto con l'istituzione. Egli viene deriso proprio a causa della sua misera condizione sociale, per i suoi abiti sgualciti e la sua mantella logora. In tutto ciò il personaggio di Tynjanov non si discosta da quello di Gogol', anzi lo rappresenta pienamente. Egli si mostra anche spaventato dall'alta società raffigurata nel sogno, come citato in precedenza; non riesce a sentirsi a suo agio perché percepisce la differenza tra sé stesso e i generali "con le stelle sul petto". Il protagonista tratteggiato nella sceneggiatura viene rimproverato non solo dal "personaggio importante" (come nell'opera originale), ma anche da un suo vecchio superiore, che lo riprende per aver commesso distrattamente l'errore di copiatura ("visione celeste", *nebesnoe videnie*, al posto di "maggiore in quiescenza", *major v otstavke*). Egli è destinato a scontrarsi con la gerarchia per tutta la sua vita. Il tema dell'umiliazione verrà affrontato nel dettaglio nel prossimo paragrafo, in cui sarà presentata l'analisi delle scene che lo esplorano pienamente.

3.5 – Alcune scene

Il tema della sceneggiatura, come già affermato, è quello dell'ingiustizia sociale e della disumanità. Ricordiamo che l'obiettivo di Gogol' era quello di spingere il lettore alla compassione per il protagonista, umiliato dai colleghi, dal sistema sociale e dal destino. Tynjanov cerca di rispettare l'intenzione dello scrittore, spingendo lo spettatore a provare pietà per il povero Akakij ed esprimendo l'intenzione di Gogol'; egli non mostra infatti solo l'ingiustizia sociale, ma cerca di raffigurare appieno la disumanità che si cela nell'animo degli individui. Così facendo, egli vuole mostrare Akakij come un "nostro fratello" che, sottoposto a tanta umiliazione, suscita in noi la compassione e la comprensione che possiamo provare per un nostro simile. Il tema dell'ingiustizia sociale si percepisce dai contrasti che scaturiscono tra il protagonista e la realtà circostante, ad esempio la descrizione dei suoi vestiti o della sua umile dimora, che si differenziano dagli altri personaggi e ambienti descritti. L'ingiustizia è espressa soprattutto nelle scene che mostrano le umiliazioni subite da Akakij da parte dei suoi superiori e dal furto del suo

amato cappotto, per cui ha tanto lottato senza ricevere aiuti. Come abbiamo detto il tema risulta essere in realtà più ampio e arriva a includere la vera e propria disumanità dell'essere umano: Akakij viene deriso, umiliato da tutti gli individui che incontra sul suo cammino, dalla ragazza che lo inganna al "personaggio importante" che lo calpesta senza rimorsi.

Nella sceneggiatura il tema sorveglia l'unitarietà della storia e si presenta come legame tra il racconto degli eventi e il problema centrale, poiché è ciò che dà senso a tutta la vicenda. Esso fa da sfondo all'intero testo e Tynjanov cerca di mostrarlo in ogni scena descritta. Tuttavia in alcuni momenti si può dire che sia espresso con evidenza. Lo sceneggiatore infatti cerca di tradurlo in azioni tematiche, quindi in scene "topiche" che lo esplorano esplicitamente. Il primo di questi episodi avviene nel momento in cui Akakij incontra la sconosciuta sulla Prospettiva Nevskij. In questa scena viene mostrata pienamente la condizione misera di Akakij, che viene sopraffatto per la prima volta dal "personaggio senza importanza" e deriso dai passanti. L'episodio ha inizio nel momento in cui compare l'antagonista e Akakij non riesce più a scorgere la ragazza. Citiamo il testo:

La ragazza ha estratto un fazzoletto e l'ha accostato delicatamente al naso. Poi è andata avanti, sul marciapiede.

È passata davanti all'impiegato e ad Akakij Akakievič. Improvvisamente ha lasciato cadere il fazzoletto. Akakij Akakievič si è lanciato ed è caduto. L'impiegato si è chinato.

La mano di Akakij Akakievič si allunga goffamente verso il fazzoletto. La mano dell'impiegato raccoglie il fazzoletto con delicatezza.

L'impiegato l'ha porto alla ragazza in modo galante.

Lei l'ha ringraziato con uno sguardo. Un istante, e la ragazza è andata oltre.

L'impiegato ci ha pensato e l'ha seguita.

Akakij Akakievič vuole alzarsi da terra, osserva.

La ragazza che se ne va, poi l'impiegato.

Akakij Akakievič si è alzato tra gli sguardi beffardi dei passanti. Vuole gettarsi all'inseguimento della ragazza¹⁹⁶.

¹⁹⁶ «Девушка вынула платочек и деликатно приложила его к носу. Затем пошла вперёд на тротуар. / Прошла мимо чиновника и Акакия Акакиевича. Вдруг уронила платочек. Акакий Акакиевич бросился и упал. Чиновник нагнулся. / Рука Акакия Акакиевича неловко тянется за платком. Рука

Da questo frammento capiamo come Akakij venga letteralmente schiacciato sia dall'antagonista che dalla donna, che non si cura affatto di lui. È proprio lei a “sfidare” i due pretendenti, gettando il fazzoletto a terra e poi andandosene. Il “personaggio senza importanza” è posato, galante e raccoglie il fazzoletto “con delicatezza”, mentre Akakij si rivela goffo e incapace di rialzarsi. È proprio in questo momento che viene evidenziata la differenza tra i due personaggi, appartenenti alla stessa categoria sociale ma assolutamente opposti. Akakij è misero, insignificante, con i vestiti sgualciti; l'antagonista è slanciato, ben vestito e determinato. Il protagonista cade, non riesce a raccogliere il fazzoletto e nemmeno a rialzarsi. Viene umiliato davanti alla folla di passanti, che ridono di lui coprendolo di “sguardi beffardi”. Tynjanov, creando una scena completamente nuova, riesce ad esprimere pienamente il tema, raffigurando il povero Akakij sommerso dallo scherno dei passanti e dalla noncuranza dell'antagonista e della ragazza. Questo episodio suscita compassione per il povero impiegato, meschinamente deriso da tutti. Egli vede la scena dal basso, come indicano le annotazioni di Tynjanov: la scritta “dal basso”, *snizu*¹⁹⁷, è stata aggiunta di fianco alla battuta “la ragazza che se ne va, poi l'impiegato”. Akakij non riesce a muoversi e a prendere parte alla vicenda, ma osserva ciò che accade dalla sua misera posizione. Dopo questo passaggio lo sceneggiatore inserisce l'episodio comico di contrasto dei bottoni che cadono terra con Akakij che non riesce a reggersi i pantaloni. Egli si sente imbarazzato:

Akakij Akakievič strizza gli occhi. Sul suo viso c'è imbarazzo. [...]

Infine Akakij Akakievič ha raggiunto la strada. Vuole andarsene. Ma si precipita una carrozza dietro l'altra, senza permettergli di passare¹⁹⁸.

Dopo aver subito l'umiliazione da parte della ragazza, del “personaggio importante” e dei passanti egli si sente turbato e imbarazzato, non è all'altezza della società e nemmeno

чиновника спокойно берёт платок. / Чиновник галантно подал девушке. / Она поблагодарила его взглядом. Мгновение - и девушка прошла дальше. / Чиновник подумал и пошёл за ней. / Акакий Акакиевич хочет подняться с земли, глядит. / Уходящая девушка, потом чиновник. / Акакий Акакиевич встал под насмешливыми взорами прохожих. Хочет броситься за девушкой», (*Отрывки*, p. 84).

¹⁹⁷ *Ibidem*.

¹⁹⁸ «Акакий Акакиевич моргает. На лице его недоумение. [...] / Наконец Акакий Акакиевич подобрался к мостовой. Хочет сойти. Но карета за каретою мчатся, не давая ему пройти», *Ibidem*.

della donna che l'ha ammaliato. Non riesce nemmeno ad andarsene, anche la città lo ostacola. A questo punto Tynjanov inizia a descrivere la nebbia utilizzando le espressioni precedentemente citate; la misteriosa Prospettiva Nevskij non permette ad Akakij di raggiungere la donna ed egli rimane bloccato dal traffico e dalla nebbia che avvolge la città. Come afferma Tynjanov nel libretto, “Akakij Akakievič non può raggiungerla, la Prospettiva Nevskij lo allontana da lei”¹⁹⁹. Dopo questa prima umiliazione subita, il povero impiegato si sente totalmente ferito: lo sceneggiatore descrive il suo stato d'animo con le parole “sofferenza” (*stradanie*) e “egli è fuori di sé” (*on vne sebja*)²⁰⁰, che esprimono pienamente il tema. Le ultime due parole della scena sono “bambola alla finestra” (*kukla v okne*) e “zerbinotto sull'insegna” (*frant na vyveske*)²⁰¹: queste immagini simboleggiano metaforicamente la donna e l'antagonista. La ragazza è infatti “finta” come una bambola, è un'illusione, poiché Akakij non riuscirà mai a conquistarla, anzi verrà ingannato da lei, mentre il “personaggio senza importanza” è uno zerbinotto, che ostenta eleganza e buone maniere.

Un'altra scena in cui viene affrontato direttamente il tema è l'episodio in cui Akakij vede in sogno la donna. “Nella sua stanza Akakij si è assopito. Fa un sogno: è giunta per lui una carrozza di gala, lo portano a un ballo, a quella stessa sconosciuta”²⁰², illustra Tynjanov. La scena inizia così:

Akakij Akakievič dorme, all'improvviso si è svegliato, è trasalito, dice: “Entrate”.

La porta si è aperta lentamente. Sull'uscio c'è un alto lacchè, molto simile a Nicola I. [...]

Il lacchè, appoggiando la mano al cilindro, parla lentamente.

Akakij Akakievič è stupito. Richiede.

Il lacchè ripete lentamente e solennemente. [...]

Il volto del lacchè è severo.

Akakij Akakievič si è spaventato, dice: “Vengo!”.

¹⁹⁹ «Акакий Акакиевич не может её нагнать, Невский проспект оттесняет его от неё», (*Либретто*, p. 79).

²⁰⁰ Ю. Тынянов, *Отрывки из режиссёрского сценария*, p. 85.

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² «В комнате своей Акакий Акакиевича задремал. Ему снится сон: за ним приехала парадная карета, его везут на бал – к той самой незнакомке», (*Либретто*, p. 79).

Akakij Akakievič segue timidamente il lacchè²⁰³.

Arriva un lacchè e invita Akakij a seguirlo; egli è “simile a Nicola I”, vestito in modo elegante, a differenza del protagonista. La sceneggiatura prosegue con la descrizione del viaggio in carrozza, sullo sfondo della Prospettiva Nevskij. Akakij si dimostra sempre timido e impaurito, soprattutto quando giunge al lussuoso palazzo:

La carrozza ha raggiunto l'ingresso di una casa lussuosa. [...]

Akakij Akakievič guarda timidamente l'usciera. [...]

Una scala imponente. [...]

Una porta sfarzosa. [...]

Una grande sala. Da dietro una tenda. [...] una lunga linea di pavimento splendente [...] un tappeto lussuoso.

Akakij Akakievič è confuso.

Ai due lati del tappeto dietro tavoli dall'aspetto strano siedono importanti generali con le stelle sul petto e scrivono.

Akakij Akakievič si è agitato, è confuso dall'alta società, vuole andarsene.

Si volta e si imbatte nell'usciera. Lo guarda con timore, si volta e procede con cautela²⁰⁴.

Akakij inizia a essere agitato a causa dell'alta società, con cui non è abituato ad entrare in contatto. È visibile di nuovo il contrasto tra il protagonista e l'ambiente circostante: giunge in una dimora sfarzosa, con scalinate imponenti e un pavimento splendente che lo confondono totalmente. Sin qui il testo di Tynjanov riprende il racconto *Nevskij prospekt*,

²⁰³ «Акакий Акакиевич спит, вдруг проснулся, вздрогнул, говорит: «Войдите». / Дверь медленно открылась. На пороге высокий лакей, очень похожий на Николая I. [...] / Лакей, приложив руку к цилиндру, медленно говорит. / Акакий Акакиевич поражён. Переспрашивает. / Лакей медленно и торжественно повторяет. [...] / Лик лакея строг. / Акакий Акакиевич испугался, говорит: «Иду!». / Акакий Акакиевич робко идёт за лакеем», (*Отрывки*, pp. 85-86).

²⁰⁴ «Карета подъехала к подъезду роскошного дома. [...] / Акакий Акакиевич робко смотрит на швейцара. [...] / Колоссальная лестница [...] / Великолепная дверь. [...] / Большая зала. Сзади завеса. [...] длинная линия блестящего пола [...] роскошный ковёр. / Акакий Акакиевич смущён. / С двух сторон ковра за странного вида столами сидят важные генералы со звёздами на груди и пишут. / Акакий Акакиевич обеспокоился, смущён важным обществом, хочет уйти. / Поворачивается и натывается на швейцара. Боязливо смотрит на него, поворачивается и осторожно идёт вперёд», Ivi, pp. 86-87.

in cui Piskarëv, assopitosi, sogna e vede un elegante lacchè che lo porta in un palazzo lussuoso:

All'improvviso un colpo alla porta lo fece trasalire e riprendere i sensi. [...] entrò un lacchè con una lussuosa livrea. [...] “Quella signora, [...] da cui siete stato alcune ore fa, ha ordinato di portarvi da lei e ha mandato una carrozza per voi”. Piskarëv era rimasto in silenzio, stupito [...] “Ascoltate, gentilissimo” disse con timidezza, “di sicuro non dovevate entrare qui. Senza dubbio la signora vi ha mandato da qualcun altro, non da me”. “No, signore, non mi sono sbagliato. [...] la signora desidera vedere proprio voi [...]. Piskarëv corse giù dalle scale. Nel cortile c'era davvero una carrozza. Si sedette [...]. La carrozza si fermò davanti a un portone splendidamente illuminato e subito si stupì: una fila di carrozze, un chiacchiericcio di cocchieri, finestre ben illuminate e il suono della musica. Il lacchè [...] lo accompagnò in un vestibolo con le colonne di marmo, con un usciere ricoperto d'oro [...]. Una scalinata aerea con balaustre brillanti [...] era già entrato nella prima sala, spaventatosi e indietreggiando al primo passo dalla terribile folla²⁰⁵.

Tuttavia, a differenza della sceneggiatura, non vi si trovano soltanto i generali intenti a scrivere come in un ministero, ma anche i partecipanti a un ballo, che si sta svolgendo nel palazzo: “Scintillanti spalle femminili e neri frac, lampadari, lampade [...] un gran contrabbasso, visibile da dietro la balaustra del magnifico coro [...]. Egli vide [...] rispettabili anziani e vecchietti con le stelle sul petto [...]. In quel momento la folla accerchiò un gruppo che danzava”²⁰⁶. A questo punto, nella sceneggiatura, Tynjanov inserisce elementi nuovi, ovvero rappresenta la cancelleria con gli impiegati intenti a compilare documenti. Questi funzionari coinvolgono Akakij, riempiendolo di pratiche da copiare. Inoltre, appare di nuovo la donna sconosciuta, seduta su un trono:

I generali si sono alzati, hanno infilato le penne dietro le orecchie e si inchinano rispettosamente ad Akakij Akakievič.

²⁰⁵ «Вдруг стук у дверей заставил его вздрогнуть и очнуться. [...] вошел лакей в богатой ливрее. [...] — Та барыня, [...] у которой вы изволили за несколько часов пред сим быть, приказала просить вас к себе и прислала за вами карету. Пискарëв стоял в безмолвном удивлении [...] — Послушайте, любезный, — произнёс он с робостью, — вы, верно, не туда изволили зайти. Вас барыня, без сомнения, прислала за кем-нибудь другим, а не за мною. — Нет, сударь, я не ошибся. [...] барыня непременно желает видеть вас [...]. Пискарëв сбежал с лестницы. На дворе точно стояла карета. Он сел в неё [...]. Карета остановилась перед ярко освещенным подъездом, и его разом поразили: ряд экипажей, говор кучеров, ярко освещенные окна и звуки музыки. Лакей [...] проводил в сени с мраморными колоннами, с облитым золотом швейцаром [...]. Воздушная лестница с блестящими перилами [...] уже взошел в первую залу, испугавшись и попятившись с первым шагом от ужасного многолюдства», (*Невский*, pp. 37-38).

²⁰⁶ «Сверкающие дамские плечи и черные фраки, люстры, лампы, [...] толстый контрабас, выглядывавший из-за перил великолепных хоров [...]. Он увидел [...] почтенных стариков и полустариков со звёздами на фраках [...]. В это время толпа обступила танцующую группу», Ivi, p. 38.

Akakij Akakievič risponde molto seriamente con un inchino.

I generali gli chiedono di proseguire.

Akakij Akakievič si è mosso lentamente, all'improvviso si è immobilizzato.

La tenda si è spalancata. Traspare, con un vestito nero, la ragazza della Prospettiva Nevskij seduta su un trono. Dietro a lei ci sono dei pavoni. Vicino a lei un poeta, simile a Puškin, legge dei versi. Un seguito di generali, ciambellani [...] le sta intorno.

Akakij Akakievič, impietrito, osserva.

La ragazza ha girato la testa verso di lui.

Akakij Akakievič, come sotto ipnosi, è avanzato, ma all'improvviso davanti a lui si è srotolata una pergamena.

Akakij Akakievič si è voltato. Un impiegato vicino a lei gli chiede di riscrivere un documento. Akakij Akakievič esita, poi scrive.

Restituisce il documento, vuole andarsene, ma arriva un altro impiegato, un terzo, un quarto, tutti con dei documenti. Akakij Akakievič scrive in modo febbrile. [...]

Finalmente ha concluso e si è guardato attorno. Intorno a lui ci sono molti impiegati con una miriade di documenti. [...]

Sospira: è sudato. Cerca timidamente un fazzoletto.

La ragazza scende dal trono e gli lancia un fazzoletto.

Il fazzoletto è caduto. Akakij Akakievič si è gettato, è inciampato, è caduto a terra²⁰⁷.

Il frammento mostra come Tynjanov abbia voluto trasmettere l'umiliazione a cui viene sottoposto il protagonista. La donna è irraggiungibile, è una regina seduta su un trono, circondata da pavoni e da un seguito di generali e impiegati. Getta ad Akakij un fazzoletto, costringendolo a chinarsi a terra come nella prima scena, ma egli è goffo e inciampa di nuovo, cadendo. È evidente la differenza tra la ragazza e il povero funzionario, che non è

²⁰⁷ «Генералы встали, сунули перья за уши и почтительно кланяются Акакию Акакиевичу. / Акакий Акакиевич очень серьёзно отвечает им поклоном. / Генералы просят его идти вперёд. / Акакий Акакиевич пошёл медленно, вдруг застыл. / Завеса распахнулась. Просвечивая в черном платье, стоит у трона девушка с Невского. За нею — павлины. Рядом с нею поэт, похожий на Пушкина, читает стихи. Свита из генералов, камергеров [...] стоит вокруг. / Акакий Акакиевич, застыв, смотрит. / Девушка повернула к нему голову. / Акакий Акакиевич, как под гипнозом, двинулся вперёд, но вдруг перед ним развернулся свиток бумаги. / Акакий Акакиевич обернулся. Рядом с ней какой-то чиновник просит переписать бумагу. Акакий Акакиевич колеблется, потом пишет. / Отдаёт бумагу, хочет идти, но тут подбегает другой чиновник, третий, четвёртый, все с бумагами. Акакий Акакиевич лихорадочно пишет. [...] / Наконец, кончил и оглянулся. Вокруг него много чиновников со множеством бумаг. [...] / Вздыхает: он весь потен. Робко ищет платок. / Девушка сходит с трона и бросает ему платок. / Упал платок. Акакий Акакиевич бросился, споткнулся, растянулся», (*Отрывки*, p. 87).

alla sua altezza ed è destinato a cadere ai suoi piedi. In questo momento Bašmačkin è in preda all'ansia, poiché si vede costretto a scrivere e riscrivere una montagna di documenti. Tynjanov riesce abilmente a congiungere i due racconti in questo passaggio, rappresentando la scena descritta in *Nevskij prospekt* (l'apparizione della ragazza) ma inserendo dettagli nuovi, che caratterizzano Akakij Akakievič, l'impiegato sventurato del racconto *Šinel'*. Dopo questo frammento, egli viene ulteriormente deriso: gli cadono i bottoni (come già illustrato nei paragrafi precedenti) e tutti i personaggi ridono di lui ("i generali hanno iniziato a starnazzare. Il seguito ride a crepapelle. La ragazza sorride"; *zagogotali generaly. Chochočet svita. Ulybaetsja devuška*)²⁰⁸. Akakij viene umiliato in modo crudele e sommerso dai documenti che gli gettano addosso i funzionari. A quel punto, si sveglia:

Akakij Akakievič si accovaccia sempre più in basso. Gli impiegati che sghignazzano gli gettano addosso delle pratiche.

I documenti sommergono Akakij Akakievič.

Akakij Akakievič apre gli occhi.

Bussano alla porta.

Si è avvicinato al lacchè. Gli ha chiesto di pizzicarlo²⁰⁹.

Come afferma lo sceneggiatore nel libretto "Appare da lontano la piacevole compagna, ma come nella realtà Akakij Akakievič non riesce a raggiungerla e anche qui lo allontanano e lo deridono"²¹⁰. In questa scena il tema è espresso con chiarezza: il protagonista è un personaggio debole che viene schernito dal sistema sociale di cui è parte. Gli altri impiegati, invece di dimostrarsi suoi "fratelli", lo allontanano dalla donna amata e si prendono gioco di lui.

Un altro momento che dimostra come i suoi colleghi e altri personaggi lo sbeffeggino è rappresentato dalla scena in cui viene umiliato al postribolo. Il protagonista

²⁰⁸ Ю. Тынянов, *Отрывки из режиссёрского сценария*, p. 88.

²⁰⁹ «Акакий Акакиевич приседает всё ниже. Хохоцующие чиновники бросают на него дела. / Бумаги засыпают Акакия Акакиевича. / Акакий Акакиевич открывает глаза. / Стучат в дверь. / Подошёл к лакею. Предложил ему ущипнуть», *Ibidem*.

²¹⁰ «Мелькает где-то издали приятная подруга, но как наяву не мог Акакий Акакиевич нагнать её, так и здесь оттесняют его и издеваются над ним», (*Либретто*, p. 79).

viene infatti chiamato dalla donna dopo averla vista in sogno: “il lacchè [...] chiede ad Akakij Akakievič di recarsi nelle camere dalla sconosciuta” (*lakej [...] prosit Akakija Akakieviča v numera k neznakomke*)²¹¹. Tuttavia ricordiamo che la ragazza ha il solo intento di ingannarlo, convincendolo a scambiare i nomi dei possidenti sui documenti. Dopo aver apportato questa correzione egli si reca di nuovo nelle camere, ma qui trova i tre uomini (il possidente Pticyn, il proprietario del postribolo e il “personaggio senza importanza”) assieme alla donna, pronti a schernirlo, per aver compiuto quest’azione illecita senza nemmeno rendersene conto (Akakij è un automa). Tynjanov descrive questa scena nelle didascalie, indicando dapprima il contesto (“Il fior fiore della società si è riunito di notte alle camere”) e poi inserendo un dialogo tra il possidente e Akakij, in cui Pticyn offre all’impiegato una tangente per averlo aiutato (“Dato che avete corretto nella pratica il mio nome, Pëtr, con quello del defunto Prov e da lui non potete aspettarvi niente – prendete...”) ²¹². In seguito a questa battuta Akakij capisce di aver commesso il famoso “delitto contro le lettere”, la correzione del nome, senza essersene reso conto. Tynjanov inserisce la didascalia “Pëtr, non Prov!” (*Pëtr, a ne Prov!*), che indica la presa di coscienza dell’impiegato; egli è un automa e ha realizzato la correzione meccanicamente, dopo essere stato influenzato dalla ragazza. A questo punto egli prova orrore, è atterrito all’idea di aver compiuto una tale trasgressione, ma rimane ancora più sconvolto per aver capito che è stato ingannato da tutti, anche dalla donna. Viene umiliato dagli uomini e dalla ragazza: il film mostra una scena grottesca, in cui lo sguardo di Akakij, presentato in primo piano, trasmette il disprezzo e l’orrore per questa situazione. Poi la ragazza gli versa un bicchiere d’acqua sul volto, gli uomini lo sbeffeggiano e gli gettano il contenuto di un recipiente addosso; lo colpiscono e lo coprono di meschine risate, fino a gettarlo a terra. Questa è una delle scene che rappresenta più efficacemente il tema, poiché il povero Akakij viene umiliato senza pietà a causa della sua condizione; gli altri personaggi ridono di lui perché è insignificante e diverso da loro, è un individuo talmente ridotto al livello di automa da non rendersi nemmeno conto di ciò che gli succede. L’antagonista lo calpesta anche stavolta e, come afferma lo sceneggiatore: “nel mondo oscuro, in cui ha la meglio il «personaggio senza importanza», l’impiegato-zerbinotto Pietroburghese furbo

²¹¹ Ю. Тынянов, *Либретто кинофильма «Шинель»*, р. 79.

²¹² «Цвет образованности собирался ночью в номерах / Как вы вместо меня, Петра, покойника Прова в деле означили, с него взятки гладки- одолжайтесь...».

e insolente, non c'è posto per Akakij Akakievič, che con innato imbarazzo si rapporta al mondo esterno”²¹³.

Akakij viene umiliato anche dal suo superiore, che lo rimprovera per aver commesso un altro errore di scrittura, ovvero aver sostituito “maggiore in quiescenza” con “visione celeste” (influenzato dalla vista della donna sulla Prospettiva Nevskij). Tynjanov prosegue nel libretto affermando che “al dipartimento lo aspetta un colpo: lo chiamano alla direzione. Il superiore lo rimprovera”²¹⁴, così viene condannato ancora una volta dal sistema e dalla gerarchia.

Dopo questi eventi la storia prosegue con la linea narrativa del racconto *Šinel'*, pertanto le ultime due scene che esplorano il tema sono il furto della mantella e l'umiliazione subita da parte del “personaggio importante”. Gli episodi precedenti dimostrano la portata innovativa della sceneggiatura di Tynjanov: egli ha creato scene che non esistono nel libro, al fine di complicare il conflitto e renderlo compiuto. In questo modo infatti la linea narrativa si sviluppa in crescendo e aumenta di volta in volta la tensione, fino ad arrivare al climax. Akakij viene ignorato nel momento di estremo bisogno e persino umiliato. “Proprio come la prima volta, la sua piacevole compagna sparisce” (*tak že kak i v pervyj raz, isčezaet ego prijatnaja podruga*)²¹⁵, e l'impiegato viene derubato. Quando si avvicina all'unico ufficiale di guardia quella sera, chiedendo dove potesse recarsi per denunciare il furto, Akakij si rivolge alla guardia chiamandola “fratello”²¹⁶. Questa parola utilizzata da Tynjanov (che non è presente nel racconto originale in questo episodio) esprime appieno il tema: Akakij è un “fratello”, che va aiutato e ascoltato. Lo sceneggiatore ha ripreso l'espressione “io sono tuo fratello” (*ja brat tvoj*)²¹⁷, che nell'opera Akakij pronuncia quando viene schernito al dipartimento da un giovane impiegato. Questo passaggio costituisce uno dei momenti lirici più significativi tra quelli tratteggiati da Gogol': in questa frase è racchiuso tutto il senso del racconto. Tynjanov riprende proprio questo aspetto e, volendo attribuirgli la massima

²¹³ «в тёмном мире, где преуспевает «незначительное лицо», вёрткий и наглый петербургский чиновник-щёголь, не место для Акакия Акакиевича, который с врождённым недоумением относится к внешнему миру, (*Libretto*, p. 79).

²¹⁴ «в департаменте ждёт его удар – зовут к начальству. Начальник его распекает», *Ibidem*.

²¹⁵ Ivi, p. 80.

²¹⁶ «братец». La parola russa può essere tradotta in italiano con una forma diminutiva o vezzeggiativa, ad esempio con “fratellino”. In questo caso ci sembra opportuno lasciare la parola “fratello”, poiché il diminutivo di questo vocabolo è usato in italiano in ambito familiare o scherzoso.

²¹⁷ Н. В. Гоголь, *Шинель*, p. 138.

importanza, utilizza il vocabolo in uno dei momenti di massima tensione, suscitando grande compassione per il povero Akakij. Questo momento mette in luce la disumanità presente nell'animo degli individui, che di fronte a un proprio simile in difficoltà non prestano attenzione. Il colpo finale lo riceve però dal “personaggio importante”, quando Bašmačkin viene “rimproverato con crudeltà da lui” (*byl žestoko im raspečěn*)²¹⁸. Egli si reca da questo “personaggio importante” per chiedergli di intercedere per lui e fare in modo di ritrovare il suo amato cappotto. Come nel racconto, la scena inizia con un segretario che informa il “personaggio importante” dell'arrivo di un impiegato:

Nell'anticamera vi aspetta un impiegato.

Beh, può aspettare. Sono occupato.

Là vi aspetta un impiegato... ordinate di riceverlo?²¹⁹

Già da queste prime battute capiamo come il “personaggio importante” si senta superiore agli altri e non sia ben predisposto nei confronti di chi necessita aiuto, tanto da rispondere al suo segretario “beh, può aspettare”. Il dialogo tra Akakij e il “personaggio importante” viene reinterpretato da Tynjanov in questo modo:

Con la richiesta, Vostra Eccellenza.

Cos'è, egregio signore, non conoscete la procedura? Bisognava rivolgersi al segretario...

I segretari, Vostra Eccellenza, ecco... sono un popolo poco affidabile.

Cosa? Cosa? Cosa?? Dove avete trovato tanto ardire, ragazzo?

Come osate, ragazzo?²²⁰

In questo frammento Tynjanov riprende le parole di Gogol':

²¹⁸ Ю. Тынянов, *Либретто кинофильма «Шинель»*, p. 80.

²¹⁹ «Вас в передней дожидается чиновник. / А, может подождать. Я занят. / Там вас какой-то чиновник дожидается... прикажете принять?».

²²⁰ «С просьбой, Ваше высокопревосходительство. / Что Вы, милостивый государь, порядка не знаете? Надо было через секретаря... / Секретари, Ваше высокопревосходительство, того...народ ненадёжный. / Что? Что? Что?? Откуда вы набрались такого духа, молодой человек? / Как вы смеее, молодой человек?!».

“Cos’è, egregio signore, non conoscete la procedura?” [...] “Avreste dovuto prima consegnare la richiesta alla cancelleria [...] poi sarebbe stata assegnata al segretario, e il segretario l’avrebbe consegnata a me...” “Ma, vostra eccellenza [...] i segretari ecco... sono un popolo inaffidabile...” “Cosa? Cosa? Cosa? [...] Dove avete trovato tanto ardire? [...] Cos’è questa furia che si è diffusa tra i giovani contro i capi e i superiori!” Il “personaggio importante” sembrava non aver notato che Akakij Akakievič aveva già superato i cinquant’anni. Forse si poteva chiamare giovane solo rispetto a chi aveva già settant’anni²²¹.

Lo sceneggiatore riprende quest’ultimo discorso sui giovani (*molodye ljudi*) e utilizza la parola “ragazzo” (*molodoj čelovek*) nella battuta del “personaggio importante” (“come osate, ragazzo?”, *kak vy smeete, molodoj čelovek?*). In questo modo egli reinterpreta, attraverso le didascalie l’espressione del *malen’kij čelovek*, il “piccolo uomo” che incarna Akakij. L’antagonista lo chiama “ragazzo” per sminuirlo, per farlo sentire “piccolo” di fronte a lui. La scena esprime appieno il tema: il povero impiegato viene umiliato e rimproverato in modo brutale. Tynjanov accentua questo aspetto attraverso l’utilizzo e la reiterazione del vocabolo, usato direttamente contro Akakij in modo dispregiativo da parte del “personaggio importante”; riesce a riadattare nel testo della sceneggiatura il racconto di Gogol’, enfatizzando il significato centrale dell’opera.

Sono state sin qui descritte le scene in cui viene esplorato direttamente il tema della sceneggiatura; Akakij viene umiliato e deriso dall’antagonista, dalla ragazza, dai suoi superiori, quindi dal sistema sociale e dalla gerarchia di cui fa parte. Egli viene inoltre schernito dalla città e dal destino: la Prospettiva Nevskij lo allontana dalla donna amata così come i ladri gli portano via la sua mantella. Tuttavia, a differenza dell’opera originale, il messaggio che trasmette Tynjanov è un altro: non c’è giustizia in questa realtà, ma nemmeno nel mondo della fantasia. Il povero Akakij non è destinato a trovare riscatto, come nel racconto. Il cuore degli uomini è malvagio e l’impiegatuccio insignificante ha sofferto talmente tanto fino a raggiungere la morte. Tynjanov vuole rappresentare la realtà per quella che è, nonostante lo faccia impiegando il grottesco: la disumanità e l’ingiustizia sono presenti in questa vita e ad esse non c’è rimedio. Il povero

²²¹ «—Что Вы, милостивый государь, не знаете порядка? [...] —Вы должны были прежде подать просьбу в канцелярию [...] потом передана была бы секретарю, а секретарь доставил бы её уже мне... —Но, ваше превосходительство [...] секретари того... ненадёжный народ... —Что? Что? Что? [...] Откуда вы набрались такого духу? [...] Что за буйство такое распространилось между молодыми людьми против начальников и высших! Значительное лицо, кажется, не заметил, что Акакию Акакиевичу забралось уже за пятьдесят лет. Стало быть, если бы он и мог назваться молодым человеком, то разве только относительно, то есть в отношении к тому, кому уже было за семьдесят лет», (*Шинель*, p. 158).

Akakij è un personaggio insignificante fin dalla nascita e non c'è modo di riscattarlo; la realtà è crudele ed egli è destinato a una vita misera.

Capitolo 4

LA REALIZZAZIONE DEL FILM *ŠINEL*': LE INNOVAZIONI DEI *FEKS*

4.1 – Le tecniche innovative e il metodo “eccentrico” dei *FEKS*

Come si è detto nel primo capitolo i *FEKS*, assieme a Tynjanov, hanno voluto reinterpretare lo stile di Gogol' con i mezzi propri del cinema, adattando un'opera letteraria ai canoni di un'altra forma artistica. Il loro intento è quello di comunicare il pensiero dell'autore rappresentandolo dal loro punto di vista contemporaneo e sperimentando le nuove tecniche cinematografiche. Essi adottano il loro metodo “eccentrico” (*ekscentrizm*) per trasformare la sceneggiatura in film. Ricordiamo che il manifesto “Eccentrismo”, in cui è espresso il credo artistico dei *FEKS*, indica tra i punti fondamentali gli effetti speciali e il compito dell'arte, che nella loro concezione deve stupire lo spettatore. Il film deve colpire e scuotere lo spettatore, attraverso l'utilizzo di particolari tecniche e stratagemmi. I *FEKS* intendono provocare emozioni e sorpresa nel pubblico, facendo uso delle nuove possibilità tecniche del cinematografo. Essi fanno parte del gruppo degli “innovatori” degli anni Venti, che sono in cerca di nuovi mezzi espressivi e tentano di potenziare le possibilità del cinema. Propongono la rottura con il passato, la creazione di una nuova società e di un nuovo modo di vedere; è la posizione che accomuna le avanguardie di inizio secolo. Il loro metodo “eccentrico” esprime pertanto l'intenzione di impressionare il pubblico attraverso l'utilizzo delle nuove tecniche cinematografiche. Essi cercano di trasmettere una nuova visione dell'oggetto, donandogli un aspetto originale e creando particolari associazioni. È il metodo dello “straniamento”, che li accomuna alla scuola formalista: è necessario eliminare l'automatizzazione del nostro sguardo nei confronti della realtà circostante, per iniziare a vedere le cose in modo nuovo. La costante percezione degli oggetti nel medesimo contesto, produce sempre le stesse associazioni; mentre i *FEKS* cercano proprio di creare nuove associazioni, di estrarre l'oggetto dalla realtà e attribuirgli un nuovo significato. I registi rappresentano questo metodo mostrando un oggetto estratto dal suo abituale contesto, che si combina con un altro ambiente e crea proporzioni insolite. Gli oggetti di vita quotidiana assumono forme irreali, vengono ingranditi o rimpiccioliti, per esprimere nuove associazioni e significati metaforici. Ricordiamo che lo stesso Tynjanov definisce il metodo “eccentrico” come

“esperimento”, sottolineando lo spirito di innovazione e sperimentazione dei registi. Il manifesto dei *FEKS* approfondisce anche la tematica degli attori: l’attore è “movimento meccanizzato”. È evidente l’influsso che ha esercitato sulle concezioni dei registi la teoria di Vsevolod Emil’evič Mejerchol’d, che abbiamo esposto nel primo capitolo. Ricordiamo che secondo le teorie del regista l’interpretazione si basa sulla fisicità e sui gesti e l’attore deve allenarsi continuamente attraverso specifici esercizi, con un percorso educativo rigoroso al fine di preparare il proprio corpo alla recitazione vera e propria. In *Šinel’* l’“eccentrismo” più radicale si attenua, lasciando spazio a uno stile che si avvicina ai toni cupi e grotteschi dell’espressionismo tedesco, che approfondiremo a breve. Il metodo dei *FEKS* si è evoluto e cerca non soltanto di stupire il pubblico, ma anche di attribuire un significato agli effetti utilizzati per accentuare particolari momenti all’interno del film. I registi cercano di trasmettere un’atmosfera di “irrealità” al film, di stranezza e sproporzione.

Ora cercheremo di capire come i registi riadattino il lavoro di Tynjanov nella realizzazione del film. Innanzitutto dimostreremo come fabula e intreccio siano state trasformate nel lavoro dei *FEKS* grazie al montaggio e al loro stile “eccentrico”. Come illustrato nel secondo capitolo, la fabula letteraria non compare al cinema con tutte le sue caratteristiche, ma solo con alcune: lo sceneggiatore crea una linea narrativa nuova che attinge a più racconti, rendendo il progetto un’assoluta innovazione. Egli non vuole “illustrare” un’opera, ma realizzarne una *ex-novo* che rappresenti lo stile di Gogol’. I registi, nella pellicola, rispettano le intenzioni di Tynjanov, mantenendo invariata la linea dell’azione. La fabula viene trasformata grazie al montaggio, che organizza lo sviluppo degli eventi sullo schermo, unendo inquadrature e sequenze. Kozincev e Trauberg utilizzano principalmente un montaggio “invisibile”, che mette in rilievo il racconto e nasconde la mano dell’istanza narrante. La funzione di questo tipo di montaggio viene definita “narrativa”, perché ha lo scopo di “rappresentare chiaramente ciò che sta accadendo [...] e mettere in rilievo gli snodi drammatici e psicologici della situazione”¹, come affermano Gianni Rondolino e Dario Tomasi nell’opera *Manuale del film*. Il montaggio narrativo cerca di mascherarsi il più possibile, poiché l’obiettivo è quello di far risaltare la storia rappresentata e di far dimenticare allo spettatore che quel che osserva è finzione. Come proseguono gli autori, tre caratteristiche fondamentali di questo tipo di

¹ G. Rondolino – D. Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, UTET, 2011, p. 223.

montaggio sono la motivazione, la chiarezza e la drammatizzazione: la successione delle inquadrature deve essere articolata secondo questi principi². Il passaggio da un'inquadratura all'altra deve avere una ragione, deve essere logico, comprensibile e deve contribuire allo sviluppo drammatico del racconto. Tuttavia in alcuni momenti, nel film *Šinel'*, il montaggio assume una funzione connotativa, poiché associa inquadrature con lo scopo di esprimere un significato preciso. Rondolino e Tomasi spiegano che per "montaggio connotativo" si intende "un montaggio il cui tratto dominante è la costruzione del significato"³, quindi il suo compito principale risiede nella produzione di senso, nella connotazione di una scena. Questo tipo di montaggio si discosta da quello narrativo, poiché affianca inquadrature con lo specifico scopo di creare delle associazioni e delle metafore attraverso l'accostamento di immagini che sembrano in apparenza non collegarsi logicamente tra loro. Proprio l'associazione di tali immagini crea invece un significato particolare e dona una connotazione insolita alla scena. Questa tecnica è impiegata nel film per enfatizzare il rapporto tra il piccolo impiegato e il potere imperiale: unendo le immagini dei grandi monumenti (che simboleggiano la forza dello zar) con la sagoma del povero funzionario, i registi rappresentano l'insignificanza del protagonista attraverso il montaggio. Mentre su questo tema ci soffermeremo nel dettaglio in seguito, ora ci preme sottolineare le tecniche adottate dai *FEKS* nella realizzazione del film. Non è un caso che essi si affidino in alcuni momenti al montaggio connotativo, dato il loro stile "eccentrico", che punta a meravigliare e stupire il pubblico. Ricordiamo che alla corrente innovatrice degli anni Venti, di cui fanno parte i *FEKS*, appartiene anche Sergej Michajlovič Ejzenštejn, il maggior promotore di questo tipo di montaggio. Anche attraverso l'utilizzo di frequenti primi piani, che dissociano il viso dal quadro d'insieme della scena, i registi tendono a un utilizzo connotativo del montaggio. La funzione impiegata più frequentemente nel film rimane però quella narrativa, al fine di esporre chiaramente lo svolgimento della vicenda.

Per quanto riguarda l'intreccio, è importante sottolineare come i *FEKS* rappresentino nel film lo "spostamento (*smeščenie*) delle maschere" (ovvero lo "scambio" dei personaggi principali della vicenda) e come raffigurino il grottesco, che nel testo della sceneggiatura si configura come unione di contrasti e come deformazione della realtà nel

² G. Rondolino – D. Tomasi, op. cit., p. 223.

³ Ivi, p. 240.

mondo diegetico. È interessante capire come i registi rielaborino questi concetti, rappresentandoli con i mezzi propri del cinema. Ricordiamo che l'intreccio cinematografico, al pari di quello letterario, è strettamente legato allo stile, quindi nel presente caso, alle tecniche espressive della nuova arte, che vengono utilizzate per esporre la fabula. I *FEKS* insistono maggiormente sull'idea di deformazione della realtà, vista attraverso gli occhi di Akakij Akakievič. Lebedev, nell'opera *Očerki istorii kino SSSR*, afferma che le scene in cui si coglie maggiormente l'illusorietà sono dei veri capolavori della maestria dei tecnici, dei momenti in cui gli spettatori vedono sullo schermo qualcosa di indefinito, come il sogno di Akakij. Ciò che viene rappresentato non potrebbe accadere nel mondo reale, ma è frutto di una fantasia "malata", ovvero della coscienza di Bašmačkin⁴. Ogni scena mostra una deformazione del mondo reale, con proporzioni ribaltate, personaggi dallo sguardo sinistro e innaturale e dalle espressioni fortemente accentuate, in ambienti angusti e cupi. Come afferma Kozincev nell'opera *Glubokij Ekran*, "scomparivano i confini tra il quotidiano e il fantastico, un piano si scambiava impercettibilmente con un altro. [...] Chi era vivo e chi morto, che cos'era sogno e che cosa realtà?"⁵. L'idea principale non è quella di esagerare con i "trucchi", gli effetti tanto amati dai *FEKS*, ma quella di trasmettere il grottesco, l'assurdità e l'irrealtà della Pietroburgo di Nicola I, che Gogol' aveva cercato di rappresentare. Ricordiamo che, come asserisce il già citato Gural'nik, dal punto di vista dei *FEKS* questa era un'epoca "elegante e schiacciante", un momento in cui il potere sovrastava il "piccolo uomo" e lo calpesta senza preoccuparsene. I registi cercano di rappresentare questo aspetto, fornendo il proprio punto di vista su quest'epoca e trasmettendo agli spettatori la propria interpretazione del grande scrittore. Il discorso sulle scenografie e sulla rappresentazione degli ambienti, di cui si occupa l'artista Evgenij Evgen'evič Enej, verrà approfondito nei prossimi paragrafi. La caratterizzazione grottesca di situazioni e personaggi è stata realizzata in gran parte dall'operatore Andrej Nikolaevič Moskvina, in particolare sul piano dell'illuminazione e della prospettiva. Prima di trattare più approfonditamente il suo contributo al film, ci preme ora sottolineare le principali tecniche utilizzate dai registi.

⁴ Н. А. Лебедев, *Очерк истории кино СССР*, p. 379.

⁵ «стирались границы между обыденным и фантастическим, одним план незаметно переходил в другой. [...] Кто тут был живой, кто мёртвый, что приснилось, а что было наяву?», Г. Козинцев, *Глубокий экран*, p. 83.

Abbiamo chiarito il carattere innovativo del loro lavoro, l'utilizzo di nuovi metodi espressivi e la sperimentazione delle diverse potenzialità del cinema. Come sottolinea Kozincev, essi utilizzano anche piani lunghi, che ritraggono proporzioni insolite per l'epoca, e tecniche innovative, ad esempio la ripresa con la cinepresa a mano o appoggiata su un alto ripiano, che sembra ridurre ulteriormente la figura di Akakij⁶. Uno dei primi esempi che dimostrano la ricerca di nuove tecniche nel film è la scena in cui i passanti spariscono sulla Prospettiva Nevskij: la via, gremita di zerbinotti e signorine imbellettate, d'un tratto sparisce grazie a una dissolvenza. Riprendiamo il passo dalla sceneggiatura:

Akakij Akakievič [...] improvvisamente si immobilizza.

Si è fermata la lanterna sulla pasticceria.

Si sono immobilizzate le ruote.

Si è fermato il krendel⁷.

Si è immobilizzato come un burattino uno zerbinotto.

[...] La Prospettiva Nevskij si è dileguata improvvisamente. Né persone sul marciapiede, né carrozze sulla strada. Ci sono solo Akakij Akakievič alla finestra e la ragazza alla caffetteria⁷.

Grazie alla tecnica della dissolvenza i registi riescono a trasmettere il sentimento di Akakij, che si sente solo in mezzo a tutta quella gente durante l'apparizione della "creatura celeste". È come se in quel momento esistessero solo loro due, e tutto il resto sparisse. Tynjanov, riguardo al procedimento della dissolvenza, afferma: "questo artificio [...] è motivato come «ricordo», «visione», «racconto»"⁸. In questo caso la tecnica rappresenta la "visione" di Akakij: ogni cosa scompare davanti ai suoi occhi, folgorato dall'apparizione della donna. Un altro esempio che dimostra le tecniche utilizzate dai registi per esprimere il grottesco gogoliano è l'animazione⁹ utilizzata nella scena in cui il

⁶ Г. Козинцев, *Глубокий экран*, p. 86.

⁷ «Акакий Акакиевич [...] вдруг застыл. / Остановился фонарь над кондитерской. / Застыли колеса. / Остановился крендель. / Застыл в кукольной позе франт / [...] Невский вдруг растаял. Ни людей на тротуаре, ни карет на мостовой. Только у окна Акакий Акакиевич и у кофейни девушка», (*Отрывки*, p. 82).

⁸ «этот приём [...] мотивирован как «воспоминание», «видение», «рассказ», Ю. Н. Тынянов, *Об основах кино* // Поэтика. История литературы. Кино, p. 334.

⁹ Il sito www.treccani.it/vocabolario/, alla voce "animazione" riporta: Tecnica cinematografica mediante la quale vengono ripresi con speciale apparecchio fotogrammi di disegni o di oggetti inanimati rappresentati, o collocati, in posizioni di lievi spostamenti successivi, così che nella proiezione diano poi allo spettatore

cappotto si trasforma nella ragazza della gioventù: vediamo la mantella muoversi da sola, che volteggia e improvvisamente si trasforma nella donna, per poi ritornare ad essere solo un cappotto. Vengono usate dissolvenze per rappresentare la trasfigurazione e viene intensamente illuminato il viso della ragazza e quello trasognato di Akakij. Una scena di particolare rilevanza è l'incontro tra Akakij e la donna, che gli appare in sogno. All'inizio viene inquadrata frontalmente, coperta da un ventaglio; quando viene mostrato invece il suo sguardo, attraverso un'inquadratura soggettiva¹⁰, vediamo l'impiegato proprio attraverso questo ventaglio, posto davanti alla macchina da presa. È un espediente importante che rappresenta la distanza che si frappone tra la donna e il protagonista, inquadrato sempre dall'alto, in modo da farlo sembrare più "piccolo". L'ultima scena significativa che dimostra le tecniche utilizzate dai registi è quella del delirio che precede la morte di Akakij. A un certo punto egli si arrampica in cima a una scala appoggiata al lampione: qui viene colpito dal "personaggio importante" che compare al vertice della scala, ma il lampione improvvisamente inizia a girare su se stesso come una ruota e i personaggi insieme iniziano a volteggiare. Questo effetto è utilizzato dai registi per cercare di trasmettere le allucinazioni di Akakij: essi vogliono mostrare il suo vaneggiamento e raggiungere l'apice del grottesco. La realtà si confonde totalmente con la fantasia e non si capisce più cosa sia vero e cosa no. Non è un caso che essi siano aggrappati proprio al lampione, l'elemento con cui Tynjanov ha cercato maggiormente di trasmettere l'atmosfera di inganno e illusione suscitata dalla città. Kozincev descrive le visioni che appaiono a Bašmačkin durante il delirio: "prima di morire ad Akakij Akakievič apparve il «personaggio importante» che rideva della grossa e salì su un armadio della cancelleria, e una folla di impiegati, sghignazzando, scagliavano sul consigliere titolare delle penne, e lo ricoprivano con un mucchio di documenti da ricopiare"¹¹.

L'impressione di un vero e proprio movimento; è una tecnica particolarmente adoperata per i cosiddetti disegni animati e in genere per i *film di animazione*.

¹⁰ G. Rondolino – D. Tomasi, op. cit., pp. 149-150: La "soggettiva" è un tipo di inquadratura che mostra il punto di vista di un personaggio, quindi ciò che egli vede. Si contrappone all'inquadratura "oggettiva", che rappresenta il punto di vista dell'istanza narrante.

¹¹ «перед смертью Акакию Акакиевичу мерещилось хохочущее значительное лицо, вознёсшееся на верх канцелярского шкафа, и толпы чиновников, гогоча, швыряли в титулярного советника писчими перьями, с головой засыпали его ворохами бумаг для переписки», Г. Козинцев, *Глубокий экран*, p. 86.

Altri elementi che contribuiscono a trasmettere il grottesco e la cosiddetta deformazione della realtà sono i primi piani e la caratterizzazione dei personaggi attraverso le inquadrature. Un discorso più ampio sulle angolazioni verrà presentato nel prossimo paragrafo, ora approfondiremo l'uso del primo e primissimo piano da parte dei registi e degli operatori. Questo tipo di inquadratura non era utilizzata di frequente agli albori del cinema, poiché gli spettatori erano abituati a una diversa rappresentazione dello spazio, più simile a quella teatrale. Come affermato nell'opera di Rondolino e Tomasi, il primo piano "era considerato come qualcosa che [...] avrebbe infastidito il pubblico [...] allontanandolo da quell'illusione di realtà che giocava già allora un ruolo di rilievo nel rapporto fra il film e il suo spettatore"¹². È proprio per questo motivo che i registi scelgono il primo piano come strumento principale per rappresentare il volto dei personaggi, per "infastidire" il pubblico e conferire un senso di irrealtà e deformazione ai personaggi. Come proseguono gli autori, "il carattere anomalo di quel «corpo tagliato» avrebbe [...] turbato gli spettatori, non abituati a una tale modalità di rappresentazione del corpo umano, guastando irrimediabilmente la tensione drammatica e l'impressione di realtà che quella scena era riuscita a costruire. Tracce molto visibili di questo ostracismo nei confronti dei primi piani si possono trovare ancora alla fine degli anni Venti"¹³. È pertanto evidente come Kozincev e Trauberg si siano affidati a questa modalità di rappresentazione per realizzare nel film il grottesco gogoliano. Anche Tynjanov menziona il primo piano nel saggio "Ob osnovach kino", insistendo sul fatto che questo tipo di inquadratura accentua un oggetto, un volto o un dettaglio astraendolo dal rapporto temporale e spaziale con gli altri elementi¹⁴. Il primo piano si rivela un espediente utile per enfatizzare il viso e lo sguardo, per porre particolare attenzione a specifici dettagli. Il volto dei personaggi nel film viene inquadrato di continuo: dal giovane Akakij, da cui traspaiono i sentimenti di imbarazzo e terrore ampiamente descritti da Tynjanov, a quello della ragazza, mite e angelico alla sua prima apparizione, intensamente illuminato per raffigurare la sua aura celeste (percepita dal protagonista). La prima apparizione di Bašmačkin è raffigurata proprio con un primo piano, tuttavia egli non guarda direttamente nella cinepresa ma ha il volto girato di lato, intento a osservare la folla che attraversa la Prospettiva Nevskij. In alcuni momenti il viso di Akakij appare invece trasognato, ad

¹² G. Rondolino – D. Tomasi, op. cit., p. 113.

¹³ Ivi, p. 115.

¹⁴ Ю. Н. Тынянов, *Об основах кино*, p. 329.

esempio durante la vecchiaia, quando fantastica sulla “piacevole compagna” e quando riceve il nuovo cappotto. Anche il volto e le espressioni del “personaggio senza importanza” vengono messe in rilievo: il suo sguardo è sinistro e spesso viene inquadrato dal basso mentre ride, per accentuarne le sembianze grottesche, quasi spaventevoli. Tutto il film viene rappresentato dal punto di vista di Akakij, pertanto ogni personaggio, ogni situazione e ogni ambiente appare con una rifrazione grottesca, surreale e deformata. Per questo motivo il volto della donna sembra angelico ed è vivamente illuminato, mentre lo sguardo dell’antagonista è spaventoso.

Un altro elemento che contribuisce a rendere l’atmosfera grottesca è la deformazione degli oggetti. Nel film viene data molta importanza ai dettagli poiché lo stesso Gogol’, nelle sue opere, concentra l’attenzione su specifici particolari e oggetti di uso domestico e quotidiano. Come afferma Sepman, “Тынжанов ha indicato che la metafora dell’oggetto [...] è un artificio importante del Gogol’ prosatore”¹⁵. Questi oggetti generano delle metafore, attraverso cui si esprimono significati nascosti e associazioni. “In tutto il film – prosegue Sepman – trasformate in metafora visiva, si ripetono alcune caratteristiche «oggettuali», riguardanti l’esistenza di Bašmačkin, ovvero dei dettagli di vita quotidiana, che accompagnano Akakij Akakievič nell’arco della sua vita”¹⁶. Tra gli esempi citati nel saggio ricordiamo “Il cappotto, la teiera (grande, a fiori – gigante! – su una piccola stufa di ferro), il documento e le penne della cancelleria. Ogni dettaglio si inserisce in un primo piano di Bašmačkin, consolidato nella coscienza dello spettatore come elemento inalienabile del suo aspetto”¹⁷. Questo aspetto richiama l’interazione tra il piano degli oggetti animati e inanimati presente in *Šinel’*, come la trasformazione del cappotto in donna e l’essenza “meccanica” di Akakij. Altri elementi nel film riguardano questa caratteristica, per esempio personaggi che sembrano “finti”, come oggetti, o viceversa oggetti che hanno sembianze umane. Tra questi ricordiamo l’usciera del dipartimento: “non ha viso l’usciera seduto nel guardaroba del dipartimento

¹⁵ «Тынжанов указывал, что именно вещная метафора [...] является главным приёмом Гоголя-прозаика», (Сэпман, р. 59).

¹⁶ «Через весь фильм проходят, превратившись в зримую метафору, несколько лейтмотивных «вещных» характеристик существования Башмачкина – бытовых деталей, сопровождавших Акакия Акакиевича на протяжении всей его жизни», *Eadem*.

¹⁷ «Шинель, чайник (большой, цветастый – чайник-гигант! – на маленькой железной печурке), бумага и канцелярские перья. Каждая из этих деталей монтируется с крупным планом Башмачкина, закрепляясь в зрительском сознании как неотъемлемый элемент его облика», *Eadem*.

– un pancione con la testa piccola, affogata in un corpo possente”¹⁸. Egli sembra una statua, immobile, come in posa. O ancora, il manichino che Akakij vede da Petrovič, più alto di lui, quasi spaventoso: “Bašmačkin si inchina timidamente... al manichino, su cui è calcato un cilindro. [...] l’impiegato solleva il cilindro, sotto di esso c’è il vuoto”¹⁹. Il protagonista si ritrae, spaventato, come se si aspettasse di trovare un viso sotto quel cappello. L’ultimo esempio riguarda la sentinella a cui Bašmačkin si rivolge quando gli rubano il cappotto: “il viso non lo vediamo. È chinato e coperto sotto all’elmetto [...] e Akakij Akakievič si rivolge non a un uomo, ma alla sua ombra”²⁰. Tutti questi esempi tratti dal film dimostrano come i registi abbiano voluto prestar fede all’intento di Tynjanov, cercando di rappresentare quanto più possibile la compenetrazione tra figure animate e inanimate. Questa caratteristica contribuisce a rappresentare il grottesco: il “contrasto” dato dall’unione dei due diversi piani “genera un effetto comico”²¹, che a sua volta si scontra con l’atmosfera tragica dell’intera storia. Come sappiamo, il grottesco nella sceneggiatura è dato non solo dalla deformazione della realtà nel mondo diegetico, ma anche dall’unione di contrasti, pertanto possiamo affermare che i registi abbiano tenuto fede all’idea di Tynjanov, rappresentando l’intero film come unione di contrasti, attraverso l’uso di dettagli.

Per quanto riguarda lo “spostamento delle maschere”, ricordiamo che nella sceneggiatura di *Šinel’* ogni personaggio, elemento o situazione che interviene nella prima parte del testo, si scambia con il suo corrispettivo nel secondo e terzo atto. Il primo tra tutti è Akakij: quando appare sullo schermo nella prima scena è giovane, col viso impaurito ma con una postura abbastanza composta. Nella seconda parte del film è invece invecchiato, con la faccia sciupata, affaticata, una posa goffa e ricurva, quasi fatica a stare in piedi e ha un’andatura lenta. Il cambiamento nell’aspetto esteriore viene raffigurato in una scena in cui egli è intento a copiare documenti al dipartimento; gli altri impiegati lo sommergono di carte e, quando la sua testa spunta dal mucchio di pratiche, egli è improvvisamente invecchiato. Attraverso l’aspetto fisico capiamo come egli cambi nel

¹⁸ «нет лица у сидящего в гардеробной департамента швейцара– огромной туши с маленькой головой, потонувшей в могучем торсе», (Сэпман, р. 59).

¹⁹ «Башмачкин робко кланяется... манекену, на котором нахлобучен цилиндр. [...] чиновник приподнимает цилиндр, под ним пустота», *Eadem*.

²⁰ «лица мы не видим. Оно опущено и скрыто низко одетым кивером [...] и Акакий Акакиевич обращается не к человеку, а к его тени», *Eadem*.

²¹ «рождает комический эффект», *Eadem*.

corso della storia e subisca un'evoluzione, diventando sempre più misero. Anche il “personaggio senza importanza” si trasforma: diventa ancora più alto e robusto, con le basette ancor più pronunciate, che gli danno un aspetto autoritario. Egli diviene il “personaggio importante” e subisce un'evoluzione opposta a quella di Akakij, elevandosi socialmente. La “sconosciuta” compare, nella sua prima apparizione, in cima alle scale di una caffetteria, illuminata dalla luce di un lampione: rappresenta la “visione celeste” per il protagonista, come se fosse scesa dal cielo e attorniata da una luce divina. Ha abiti eleganti, è truccata e porta un cappello con le piume: tutto fa sembrare che la donna abbia nobili origini. Akakij, nel suo sogno, la vede come una regina, su un trono, col volto illuminato e la ripresa leggermente fuori fuoco, come se fosse una vera e propria apparizione, un miraggio. La sconosciuta si “scambia” con la mantella nella seconda parte del film, a cui, come già illustrato, vengono attribuite sembianze antropomorfe. Viene inquadrata in primo piano, con una panoramica verso il basso²², come se fosse una persona, per mostrare tutta la sua bellezza ed eleganza: il colletto di martora e la stoffa elegante esaltati da una intensa illuminazione, proprio come accadeva con la ragazza in gioventù. Anche la stanza di Akakij trova il suo corrispettivo nella seconda parte del film: all'inizio è più cupa, con ombre che si proiettano sulle pareti, una teiera enorme e dei fiori sul davanzale. Nel secondo atto i fiori sono appassiti, segno di una maggiore noncuranza da parte del protagonista, tuttavia la teiera ritorna ad avere normali dimensioni: quando la mantella si trasforma in ragazza, offrendo ad Akakij del tè, la stanza appare più luminosa, meno tetra, illuminata dalla presenza della “piacevole compagna”. Il momento più umiliante per il protagonista nel primo atto consiste nella scena alla festa in cui viene deriso dai tre uomini e dalla donna: egli cade a terra, colpito dai personaggi e dall'ingiustizia. Anche questo evento trova il suo corrispettivo: egli verrà buttato a terra nel secondo atto a causa dei colpi inferti dai ladri, che lo sorprendono nella piazza e lo privano della sua “compagna di vita”. È evidente come ogni elemento nel film sia “scambiato” con il suo opposto, generando quell'unione di contrasti che definisce il grottesco nella sceneggiatura di Tynjanov. Da qui deriva anche l'effetto comico-tragico, dalla reciproca contrapposizione di elementi antitetici.

²² G. Rondolino – D. Tomasi, op. cit., p. 164: La “panoramica verso il basso” è una tipologia di movimento di macchina in cui la cinepresa, fissata su un cavalletto, ruota sul proprio asse in senso verticale, muovendosi appunto verso il basso.

Abbiamo sin qui analizzato le principali tecniche innovative impiegate dai *FEKS* nella realizzazione del grottesco, tenendo in considerazione il loro metodo “eccentrico”. Nel prossimo paragrafo ci occuperemo di come il lavoro dei registi e in particolare dell’operatore abbiano contribuito alla caratterizzazione grottesca dei personaggi, grazie all’illuminazione e alle angolazioni, prendendo anche in considerazione il discorso sugli attori.

4.2 – La caratterizzazione grottesca dei personaggi

L’atmosfera grottesca è data anche dalla raffigurazione dei personaggi. Akakij, l’antagonista, il proprietario delle camere Ivan Fëdorov e il sarto Petrovič sono tutti rappresentati in modo surreale. Un ruolo importante è giocato dall’illuminazione. Moskvin, operatore e direttore della fotografia, è un vero e proprio artista; pone particolare attenzione al volto degli attori e alla caratterizzazione dei personaggi attraverso giochi di luci e ombre. Egli collabora con un secondo operatore alla realizzazione del film, Evgenij Sergeevič Michajlov. Moskvin è una figura importante per la cinematografia russa, in quanto ha dato un forte impulso allo sviluppo delle tecniche di ripresa e illuminazione. Come illustra Kozincev, egli inizia a lavorare con strumenti poveri, lampade non adatte alle riprese, senza obiettivi adeguati e tecniche consolidate; tuttavia è una persona estremamente abile, capace di costruire da sé persino fotocamere e apparecchiature necessarie per filmare²³. Cerca nuovi metodi espressivi e impiega gli espedienti tecnici come mezzi artistici, utilizzando lo “straniamento” e conferendo particolari significati ai soggetti ripresi. Sul film *Šinel’* Kozincev asserisce: “volevamo trasmettere sullo schermo l’irruenza e l’intensità della collisione delle immagini visive”²⁴. I registi e l’équipe cercano di rappresentare visivamente quell’unione di contrasti che costituisce la sceneggiatura di Tynjanov. Moskvin, al pari dei *FEKS*, promuove le nuove possibilità espressive del cinema. Come ricorda Kozincev, egli utilizza la camera a mano in molte riprese e il suo ambito preferito è l’illuminazione, che determina la drammaticità degli elementi filmati; si concentra sul nuovo “ritratto cinematografico”, in cui acquistano molta importanza lo sguardo e il volto, a cui presta particolare attenzione e attraverso il

²³ Г. Козинцев, *Глубокий экран*, pp. 71-72.

²⁴ «нам хотелось передать на экране стремительность, резкость столкновения зрительных образов», Ivi, p. 74.

quale cerca di penetrare nell'animo del personaggio²⁵. Inoltre Moskvina impiega spesso inquadrature sfocate, per accentuare il carattere illusorio, indistinto e misterioso dell'intera storia.

In tutto il film si percepisce l'importanza dell'illuminazione nella caratterizzazione di personaggi e situazioni: ricordiamo che anche Tynjanov insiste sul concetto delle ombre, descrivendo quelle che si proiettano sulle pareti della stanza di Akakij e definendo il protagonista stesso come un'ombra. Il gioco della luce con l'oscurità determina in modo rilevante l'atmosfera di irrealtà: strane ombre si percepiscono in continuazione e sono generate sia dai personaggi che dagli oggetti. In ogni scena, quando compare un individuo, si vede sempre prima l'ombra proiettata su una parete o sul suolo, e poi il personaggio stesso. Questa tecnica contribuisce a trasmettere l'idea di irrealtà, di sogno e illusione che vogliono esprimere gli autori di *Šinel'*; la loro storia, che sembra scaturire direttamente dalla penna di Gogol', raffigura la grottesca Pietroburgo dipinta dallo scrittore. L'ombra di Akakij è sempre presente, intensa e ben delineata, ma anche quella degli altri personaggi è importante; egli vede ad esempio il profilo della ragazza da casa sua, alla finestra, ma scorge soltanto la sua ombra, osservandola da lontano. In questo modo appare irraggiungibile, "finta" e ingannevole, come infatti si dimostrerà. Anche Ivan Fëdorov fa il suo ingresso attraverso la sua ombra; dopodiché entra nell'inquadratura di sottecchi. Anche quando viene ripreso davanti al postribolo è controluce e la sua ombra ingigantita si proietta sulle pareti, delineando una figura dai caratteri spaventosi. L'ombra di Akakij diventa ancor più imponente dopo il suo invecchiamento, per enfatizzare la sua condizione sempre più misera e degradata. Anche il profilo del sarto Petrovič, quando appare per la prima volta, si proietta sul muro rendendolo ancora più misterioso. Una tra le scene più importanti dal punto di vista dell'illuminazione è il momento del furto del cappotto. La scena avviene in una grande piazza innevata, ripresa con un campo lungo. Entra nell'inquadratura l'ombra di Akakij, seguita dal personaggio stesso; arrivano poi le ombre dei ladri, che si proiettano sulla neve disegnando un quadro spaventoso. La fonte di luce è laterale, a sinistra, e lungo la piazza si tratteggiano profili lunghissimi e terrificanti, che accerchiano Akakij. La scena, che rappresenta uno dei momenti di massima tensione e affronta direttamente il tema della sceneggiatura, presenta toni spiccatamente grotteschi e spaventosi. Come affermato

²⁵ Г. Козинцев, *Глубокий экран*, p. 75.

nell'opera *Istorija otečestvennogo kino*, "l'aggressione dei banditi a Bašmačkin è rappresentata nel film alla maniera dei *FEKS*. Nei film dei *FEKS* è caratteristica l'oscurità, squarciata da un raggio di luce proveniente da chissà dove"²⁶. È evidente pertanto l'interesse dell'operatore e dei registi per l'illuminazione e per la potenza espressiva che racchiude. Lebedev asserisce: "nelle riprese esterne notturne, quando Akakij Akakievič, infreddolito e derubato, si agita per la deserta piazza innevata, con un raggio di luce, che illumina appena la sua figura e il pezzo di un monumento, gli operatori creano l'impressione di misera impotenza dell'uomo, attorniato dal crudele e spietato mondo delle tenebre"²⁷. Anche la guardia a cui si rivolge per chiedere aiuto viene presentata attraverso la sua ombra; solo in seguito sarà possibile vedere l'uomo direttamente. Non solo i personaggi, ma anche gli ambienti vengono caratterizzati attraverso l'illuminazione. Ad esempio la stanza di Akakij, grazie all'oscurità e alle ombre che si proiettano sulle pareti, viene raffigurata come un luogo buio, angusto e misero. Tutti questi esempi dimostrano come il film sia costruito come un gioco di luci e ombre, che contribuiscono in modo decisivo a caratterizzare i personaggi; l'illuminazione è fondamentale per rendere lo stile di Gogol' sullo schermo. Questi aspetti ricordano l'espressionismo tedesco, sviluppatosi in ambito cinematografico intorno agli anni Venti: strane ombre, atmosfere surreali, oggetti deformati, proporzioni insolite ed espressioni del viso molto marcate, quasi esagerate. L'idea è quella di suscitare forti effetti nel pubblico, di deformare la realtà e raffigurare un mondo distorto: le scenografie rappresentano edifici irregolari e sghembi, che dipingono un'atmosfera misteriosa. L'intento dei *FEKS* tuttavia non era solo quello di presentare un mondo surreale e sproporzionato, ma quello di riprodurre le intenzioni artistiche di Gogol', accentuando i tratti di illusione e grottesco caratteristici della Pietroburgo da lui descritta. È stato abile "l'operatore A. Moskvin, [...] che ha trasmesso una sensazione di irrealtà. Ha impiegato riprese sfocate, un'immagine sfumata, un'illuminazione inquietamente offuscata e delle

²⁶ «нападение бандитов на Башмачкина показано в фильме по-фэксовски. Характерная для фэксовских фильмов темнота, прорезаемая неизвестно откуда взявшимся лучом», *История отечественного кино*, сб. ст., р. 189.

²⁷ «в ночных натурных съёмках, когда ограбленный, замерзающий Акакий Акакиевич мечется по пустынной заснеженной площади, операторы лучом направленного света, освещающим лишь его фигуру да кусок какого-то памятника, создают впечатление жалкой беспомощности человека, окруженного жестоким и беспощадным миром тьмы», Н. А. Лебедев, *Очерк истории кино СССР*, р. 379. D'ora in avanti citeremo direttamente il testo originale indicando tra parentesi la sigla "Лебедев" e il numero di pagina.

prospettive che deformano il mondo reale”²⁸, come affermato nel saggio “*Rascvet sovetskogo nemogo kino*”. O ancora, come asserisce Lebedev, “con l’aiuto di prospettive insolite, contrasti di luci, riflessi taglienti, ombre oscure, riprese in controluce e sfocate gli operatori hanno raggiunto nella costruzione figurativa del film l’impressione della pittura espressionista”²⁹. Così l’eccezionale lavoro di Moskvin e dei *FEKS* ha saputo riprodurre in chiave contemporanea l’opera di Gogol’, comunicando agli spettatori la loro interpretazione dell’autore.

Oltre all’illuminazione, giocano un ruolo importante le angolazioni e i punti di ripresa. Anche Tynjanov si esprime riguardo a questo tema, affermando che “L’angolazione, nel suo aspetto originario era giustificata come punto di vista dello spettatore o come punto di vista del personaggio che recita”³⁰. Secondo quanto illustrano Rondolino e Tomasi, nel cinema delle origini era abituale riprendere il soggetto, solitamente centrato, in posizione frontale e a una distanza media, mostrato alla sua stessa altezza e in modo perpendicolare al piano di ripresa³¹. È possibile tuttavia adottare diverse prospettive, cambiando l’angolazione, l’inclinazione e l’altezza della macchina da presa. Come proseguono gli autori, “ogni mutazione del punto di vista rispetto al piano di base è già l’esplicito segno del lavoro di un’istanza che mira a conferire una particolare dimensione al soggetto rappresentato. Inoltre tali scelte possono anche diventare emblematiche dello stile di un autore”³². Moskvin ha adottato angolazioni particolari, soprattutto per esprimere il tema, ovvero l’ingiustizia e l’umiliazione a cui è sottoposto Akakij. Sono molti i momenti in cui egli inquadra la scena dall’alto, il primo tra tutti quando Akakij cade davanti alla ragazza sulla Prospettiva Nevskij, chinandosi per raccogliere il fazzoletto. Inquadrato dall’alto, il soggetto risulta “schiacciato”, calpestato dalla situazione e dagli altri personaggi; in questo modo viene raffigurata la sua misera condizione, con le tecniche proprie del cinema. Come illustrano Rondolino e Tomasi, le

²⁸ «оператор А. Москвин, [...] передавший ощущение ирреальности. Он применил внефокусные съёмки, размытое изображение, тревожно меркнувшее освещение и ракурсы, искажающие реальный мир», Н. А. Лебедев – Е. М. Смирнова, *Расцвет советского немого кино // Краткая история советского кино*, p. 167.

²⁹ «при помощи необычайных ракурсов, световых контрастов, резких бликов, глубоких теней, контражуров, бесфокусной съёмки оператори добились в изобразительном построении фильма впечатления экспрессионистической живописи», Н. А. Лебедев, *Очерк истории кино СССР*, p. 379.

³⁰ «Ракурс в его первичном виде был мотивирован как точка зрения зрителя или точка зрения действующего лица», Ю. Н. Тынянов, *Об основах кино*, p. 333.

³¹ G. Rondolino – D. Tomasi, op. cit., p. 124.

³² *Ibidem*.

inquadrature dal basso tendono a conferire un carattere di potenza, superiorità, esaltazione, minacciosità al rappresentato e quelle angolate dall'alto tendono a enunciare una dimensione di debolezza, soggezione, costrizione³³. Anche nella scena del sogno, nel momento in cui cade a terra, egli viene inquadrato dall'alto: attraverso una soggettiva che rappresenta lo sguardo della donna, viene sottolineata la condizione del “piccolo uomo” che incarna Akakij Akakievič (ricordiamo che in questo frangente viene utilizzato anche il ventaglio per evidenziare la distanza che li separa). Lo sguardo del protagonista viene riprodotto invece con un'angolazione dal basso: Bašmačkin vede la ragazza e la considera “una regina” (tant'è che siede in una posizione rialzata rispetto alla sua, come su un trono) e allo stesso modo osserva gli impiegati che lo deridono. Dalla sua posizione, “insignificante” e umiliante, egli vede la scena e subisce lo scherno di tutti, notando anche la donna amata voltarsi, che distoglie lo sguardo da lui. Altre scene che esplorano il tema e riprendono Akakij dall'alto, enfatizzando la sua condizione misera, sono quelle che precedono il furto: al dipartimento, dopo aver ricevuto la nuova mantella, egli viene inquadrato dall'alto mentre cammina per il corridoio che affianca il guardaroba e all'improvviso cade a terra. L'angolazione, oltre a risaltare la sua condizione, anticipa ciò che sta per accadere: la sconfitta è imminente per il protagonista. Infine, anche nel momento in cui egli si reca dal “personaggio importante”, l'angolazione della cinepresa contribuisce a riprodurre l'atmosfera descritta da Tynjanov; è una delle scene che meglio rappresenta l'umiliazione subita da Akakij. Il personaggio viene inquadrato dall'alto, proprio da sopra la sua testa, con un'angolazione e un'inclinazione tali da farlo sembrare piccolo, ma soprattutto in una posizione decisamente inferiore rispetto all'antagonista. L'inquadratura rappresenta proprio lo sguardo di quest'ultimo, che dalla sua “alta carica” e condizione osserva il misero impiegatuccio bisognoso di aiuto, il quale cade a terra a causa della forte umiliazione subita. Come affermano Lebedev e Smirnova, “nella scena presso il «personaggio importante», per mostrare l'umiliazione di Bašmačkin, l'operatore l'ha ripreso dall'alto. Il «personaggio importante», al contrario, è stato filmato con una prospettiva dal basso, per cui agli occhi del funzionario spaventato si presentava come un macigno monumentale e intimidatorio”³⁴. Anche nell'opera *Očerki istorii kino SSSR*

³³ G. Rondolino – D. Tomasi, op. cit., p. 126.

³⁴ «в сцене у Значительного лица, чтобы показать приниженность Башмачкина, оператор снял его с верхней точки. Значительное лицо, напротив, был снят нижним ракурсом, отчего в глазах запуганного чиновника он предстал монументальной и устрашающей глыбой», Н. А. Лебедев – Е. М. Смирнова, *Расцвет советского немого кино*, p. 167.

Lebedev sottolinea le modalità con cui è stato girato questo frammento: “nella scena con il «personaggio importante» Bašmačkin, filmato dall’alto e con un campo lungo, sembra una nullità in confronto al «personaggio importante», ripreso dal basso e in primo piano”³⁵. Lo stesso furto del cappotto è filmato dall’alto, con le speciali tecniche di illuminazione già illustrate. L’ultima scena in cui ritroviamo un’angolazione accentuata è il delirio finale. Nel momento in cui Akakij è a letto, in preda alle allucinazioni, vede di nuovo il “personaggio importante” dalla sua prospettiva. Lo osserva dal basso, mentre l’antagonista ride di lui. L’inquadratura enfatizza l’aspetto spaventoso dell’antagonista, raffigurando l’emozione provata da Bašmačkin in quel momento. È chiaro come Moskvina, collaborando con i *FEKS*, sia riuscito a rappresentare il tema della sceneggiatura con particolari tecniche cinematografiche, prestando fede al testo di Tynjanov.

Un ultimo elemento da sottolineare riguardo alla caratterizzazione dei personaggi è l’interpretazione stessa degli attori. Ricordiamo che erano state date indicazioni sulla mimica dei personaggi anche da Tynjanov, negli appunti preliminari al testo della sceneggiatura. Le pose e i gesti degli attori sono un aspetto molto importante dello studio dei *FEKS*: ricordiamo, come illustrato nel primo capitolo, che essi prestano molta attenzione alla disciplina e all’istruzione delle équipes con cui collaborano. Gli attori devono allenarsi e praticare una serie di attività (tra cui l’acrobatica, il ballo, la boxe) per imparare ad esprimere i gesti e la mimica; i compiti assegnati sono specifici e in anticipo vengono spiegati loro i movimenti da eseguire, che devono essere precisi ed espressivi. Nedobrovo nel saggio “Iz knigi «FEKS»”, trattando di come istruiscono gli attori Kozincev e Trauberg, asserisce che “i movimenti dell’attore nell’inquadratura [...] devono distinguersi dai movimenti della persona nella vita reale. I movimenti dell’attore nell’inquadratura devono essere pieni di emozione, espressivi e incisivi [...] devono essere corretti dalla sua volontà artistica e trasformati in movimenti emotivi”³⁶. Ne consegue che anche la recitazione nel film *Šinel’* sia espressiva, ricca di movimenti e gesti

³⁵ «в сцене со «Значительным лицом» снятый сверху и дальним планом Башмачкин кажется ничтожной козявкой в сравнении с «значительным лицом», снятым снизу и крупно», (Лебедев, р. 379).

³⁶ «движения актёра в кадре [...] должны отличаться от движений человека в естественной жизни. Движения актёра в кадре должны быть наполнены эмоцией, сделаны экспрессивными и выразительными [...] должны быть прокорректированы его творческой волей и сделаны эмоциональными движениями», В. Недоброво *Из книги «ФЭКС» // Из истории Ленфильма*. Вып. 2, р. 35.

che enfatizzano le emozioni dei personaggi. Secondo quanto illustrato dall'autore, “nel lavoro dei *FEKS* con gli attori un ruolo importante è giocato dal montaggio e dagli effetti fotografici. L'emozione è trasmessa [...] per mezzo della scelta dell'inquadratura, dell'illuminazione, dall'unione del montaggio, dall'insieme di specifici dettagli”³⁷. Attraverso queste caratteristiche, oltre alla recitazione degli attori, i registi e l'operatore riescono ad esprimere al meglio i sentimenti dei personaggi; nel cinema muto, mancando la parola, ogni altro dettaglio era importante per raffigurare al meglio ogni elemento. Nonostante ciò, il lavoro degli attori è stato magistrale: in ogni scena si percepisce la preparazione e l'abilità dell'équipe organizzata dai *FEKS*. Una grande performance è stata eseguita da Andrej Kostričkin, che ha straordinariamente interpretato il povero impiegato deriso da tutti. La mimica, i gesti e la posa dell'attore sono riusciti a rendere onore alla sceneggiatura di Tynjanov, o ancora meglio, all'opera di Gogol'. Come affermano Lebedev e Smirnova, “con l'originale e sottile interpretazione di A. Kostričkin è nata la figura del misero e infelice uomo senza età, con lo sguardo spento, che cammina a passettini, con la schiena curva e le spalle sollevate per la paura”³⁸. Egli ha saputo riprodurre le numerose emozioni descritte dallo sceneggiatore (ricordiamo la paura, l'imbarazzo, il terrore, lo spavento), con un'espressione del volto molto accentuata. In tutto il film il viso e lo sguardo degli attori sono fortemente enfatizzati, proprio secondo la teoria descritta, che ha l'obiettivo di raffigurare gesti emotivi ed espressivi. La mimica dei personaggi contribuisce a trasmettere l'atmosfera grottesca, di deformazione della realtà, creando sguardi ed espressioni insolite e spiccate. Kostričkin ha reso alla perfezione lo stato d'animo del protagonista: gli occhi sgranati, la fronte aggrottata, la bocca arricciata e le spalle infossate rappresentano la paura provata da Akakij in numerose occasioni. Durante l'umiliazione subita al postribolo egli riesce ad esprimere lo sdegno e l'imbarazzo, con gli occhi socchiusi e lo sguardo incredulo che si delineano sul suo viso. Nei pochi momenti allegri l'emozione che si dipinge sul volto del protagonista viene rappresentata da un debole sorriso, lo sguardo trasognato e la bocca semiaperta, che

³⁷ «в работе фэксов с актёрами большую роль играют монтаж и фотографические эффекты. Эмоция передаётся [...] выбором кадра, освещением, монтажным комбинированием, подбором специфических деталей», В. Недоброво, *Из книги «ФЭКС»*, p. 36.

³⁸ «в своеобразном и тонком исполнении актёра А. Костричкина возникал образ жалкого и несчастного человека без возраста, с тусклым взглядом, семенящей походкой, согнутой спиной и поднятыми в страхе плечами», Н. А. Лебедев – Е. М. Смирнова, *Расцвет советского немого кино*, p. 167.

evidenziano lo stato di ammirazione nei confronti della donna in gioventù e del cappotto nella vecchiaia. Nel momento in cui si trasforma “nell’eterno consigliere titolare” il suo viso è caratterizzato da occhi socchiusi, una bocca all’ingiù, la fronte aggrottata e capelli sottili e radi. La postura goffa e insicura della gioventù diviene ancora più ricurva, accompagnata da un’andatura impacciata e meccanica. Akakij cammina avanzando a piccoli passi, muovendosi faticosamente, con la testa affossata nelle spalle. Come afferma Lebedev, “Bašmačkin nell’interpretazione di Kostričkin si muoveva come una bambola meccanica. I suoi movimenti erano ora bruschi e sgraziati ora, al contrario, stranamente rallentati. [...] I suoi gesti e la mimica erano insoliti e stravaganti, come se lo spettatore li vedesse in un sogno”³⁹. Anche il sorriso sembra forzato sul suo volto, con le labbra che restano curvate all’ingiù e cercano di assumere una posa del tutto innaturale. L’attore riesce a trasmettere anche l’amore che Bašmačkin prova per la sua nuova mantella: vi si avvolge, la accarezza, scompare tra le pieghe e diventa un tutt’uno con lei. Egli riesce ad esprimere la sicurezza che Akakij avverte abbracciato dal suo cappotto e la tenera felicità che prova finalmente ad indossarlo. Anche la mantella è rappresentata come se fosse un personaggio: viene inquadrata con una panoramica verso il basso, come una persona, vengono messi in risalto il colletto, i polsini di martora e le pieghe eleganti. Akakij stesso si nasconde dietro ad essa, facendola sembrare un vero personaggio. Bašmačkin cade a terra svariate volte, a causa sia della sua goffaggine che degli scherni e colpi subiti: quando incontra la sconosciuta sulla Prospettiva Nevskij che getta a terra il fazzoletto, nel sogno sempre ai suoi piedi, quando viene umiliato al postribolo, al dipartimento mentre cammina lungo un corridoio, durante il furto del cappotto e infine davanti al “personaggio importante”. Questi esempi dimostrano la debolezza di Akakij e illustrano come l’attore sia riuscito a interpretare la figura del “piccolo uomo” deriso da tutti. La sua posa nella scena del climax, davanti al “personaggio importante”, è significativa. È estremamente goffa e ricurva, con le ginocchia piegate e la schiena tesa in avanti, atteggiamenti che raffigurano un individuo misero, insicuro di sé e “schiacciato” dalla situazione e dall’antagonista. In questa occasione la sua postura è opposta a quella del “personaggio importante”, che risulta ritto, slanciato, con il petto all’infuori e sembra molto più alto rispetto ad Akakij. На uno sguardo severo mentre rimprovera il povero impiegato, che

³⁹ «Ба́шмачки́н в исполнении Кострички́на двигался как автоматическая заводная кукла. Его движения были то резкими и угловатыми, то, наоборот, странно замедленными. [...] Его жесты и мимика бали необычны и причудливы, как если бы зритель видел их во сне», (Лебедев, р. 378).

rimane esterrefatto e si rannicchia sempre più in sé stesso fino a cadere. Lebedev afferma che anche i gesti degli altri personaggi sono come quelli di Akakij, accentuati e stravaganti: “erano strani anche i movimenti, i gesti e la mimica degli altri personaggi, come il sarto Petrovič (E. Gal’) e la sua compagna (Ja. Žejmo), la ragazza delle stanze (A. Eremeeva), il «personaggio senza importanza», poi diventato «personaggio importante» (A. Kapler) e gli impiegati”⁴⁰. L’antagonista, ad esempio, nella maggior parte delle scene compare mentre sta ridendo. La sua risata acquista un carattere decisamente grottesco; viene inoltre inquadrato dal basso, per farlo sembrare più forte e potente, ma allo stesso tempo quando è visto con gli occhi di Akakij appare spaventoso. Il sarto Petrovič è un personaggio singolare, come illustrato nei capitoli precedenti; anche nel film viene rappresentato come il personaggio “diabolico” e grottesco raffigurato nella sceneggiatura e nell’opera originale. Quando il protagonista si reca alla bottega, il sarto è seduto su un ripiano rialzato (“come un pascià turco”; *kak tureckij paša*), con le gambe incrociate e intento a cucire. È ricoperto di fili di stoffa, ha i capelli arruffati e il suo caratteristico alluce dall’unghia deformata esegue movimenti circolari che accompagnano i gesti delle mani che cuciono. L’attore è riuscito a trasmettere la severità dello sguardo di Petrovič, che spaventa e intimorisce il povero Akakij. Quando nota l’impiegato, il sarto alza la testa e gli punta addosso il suo sguardo cupo; anche le occhiate ammiccanti dell’aiutante sono accentuate e singolari, non naturali. I due personaggi sono talmente bizzarri che non sembrano appartenere a questo mondo, ritraggono l’aura “diabolica” rappresentata dal sarto nel racconto di Gogol’. Petrovič è tenebroso, con una postura incurvata e un’espressione grave. Essi osservano Akakij lasciare la bottega, con uno sguardo fisso e immobile. Altre scene raffigurano la loro stranezza: dopo aver consegnato il cappotto nuovo all’impiegato, lo seguono di sottocchi, come per ammirare di nuovo la loro opera e osservare Bašmačkin mentre cammina con indosso questa creazione. Addirittura attraversano di corsa una via per poterlo vedere un’ultima volta, ma infine si decidono a seguirlo per tutto il tragitto. È visibile la preparazione degli attori grazie agli esercizi imposti dai laboratori dei FEKS: i gesti esagerati, l’agilità e la destrezza nei movimenti risaltano il lavoro preliminare effettuato in vista della recitazione vera e propria.

⁴⁰ «такими же странными были движения, жесты, мимика других персонажей – портного Петровича (Э. Галь) и его подруги (Я. Жеймо), девушки из номеров (А. Еремеева), «незначительного», позже «значительного» лица (А. Каплер), чиновников», (Лебедев, р. 378).

4.3 – L’immagine di Pietroburgo: le scenografie dei *FEKS*

I *FEKS* danno grande importanza alla caratterizzazione di Pietroburgo: cercano di rappresentare l’atmosfera di inganno descritta da Gogol’ nella sua opera e rielaborata da Tynjanov nella sceneggiatura. Essi, oltre ad esprimere l’aura fantastica e grottesca della città, tentano di raffigurare il cuore dell’epoca di Nicola, il potere imperiale sprigionato dalla capitale che sovrasta il “piccolo uomo”.

Il lavoro dell’operatore Moskvин ha contribuito alla rappresentazione dell’atmosfera illusoria tipica della città; come asserisce Lebedev, “utilizzando una ripresa fuori fuoco, Moskvин e Michajlov riproducono l’atmosfera della strana, misteriosa, enigmatica San Pietroburgo, in cui ‘tutto è sogno, tutto è inganno, niente è come sembra’”⁴¹. Tuttavia la raffigurazione della città è realizzata soprattutto grazie al lavoro di Evgenij Enej, l’artista e scenografo che ha collaborato al progetto. Egli contribuisce notevolmente a trasmettere l’aura di inganno e mistero della città, ma anche a raffigurare il potere imperiale. Rappresenta i grotteschi ambienti descritti nella sceneggiatura, come la stanza di Akakij o la bottega del sarto Petrovič. Come affermano Lebedev e Smirnova, “l’artista E. Enej [...] ha trovato dei metodi di stilizzazione originali. Le sue scenografie evidenziavano la straordinarietà degli avvenimenti. Ogni cosa in «Šinel’» viveva di vita propria, cambiava davanti agli occhi. Così, la piccola e modesta teiera, sulla misera stufa nella camera di Bašmačkin divenne d’un tratto un’enorme teiera fumante”⁴². Gli autori non cercano di riprodurre una Pietroburgo perfetta e che rispecchia in ogni angolo la vera città, anzi conferiscono all’ambiente la loro sfumatura “eccentrica” e grottesca, attraverso l’accostamento di insolite proporzioni e un’illuminazione che mette in risalto luci e ombre create artificialmente. Come chiarisce Sepman citando lo sceneggiatore, “Le scenografie non devono affatto cercare di riprodurre la vecchia Pietroburgo in modo archeologicamente esatto. [...] Qui il compito è un altro: mediante lo spostamento di elementi spaziali, lo spostamento di contrasti (una

⁴¹ «пользуясь бесфокусной съёмкой, Москвин и Михайлов воспроизводят атмосферу странного, таинственного, загадочного Санкт-Петербурга, в котором «всё мечта, всё обман, всё не то, что кажется», (Лебедев, р. 379).

⁴² «художник Е. Еней [...] нашёл оригинальные приёмы стилизации. Его декорации подчеркнули фантастичность происходящего. Каждая вещь в *Шинели* жила своей жизнью, менялась на глазах. Так, маленький неприметный чайник, стоявший на жалкой печурке в комнате Башмачкина, становился вдруг огромным кипящим чайником», Н. А. Лебедев – Е. М. Смирнова, *Расцвет советского немого кино*, р. 167.

casa grande e una piccola, persone alte e basse) raffigurare la Pietroburgo grottesca gogoliana”⁴³. È pertanto attraverso i dettagli e il contrasto delle proporzioni, che egli riesce a caratterizzare gli ambienti e a renderli adatti all’idea di grottesco e deformazione della realtà che vogliono trasmettere i *FEKS*. Sono proprio i dettagli a fare la differenza: le penne sulla scrivania di Akakij, i fiori appassiti, la piccola finestra sghemba e la teiera, tutti elementi che definiscono il protagonista e mostrano come egli si evolva nel corso della storia (ricordiamo, ad esempio, i fiori che appassiscono). I *FEKS* prestano fede e realizzano le intenzioni di Tynjanov, cercando di mostrare la città concepita da Gogol’. Come afferma Lebedev, “l’artista Enej ha costruito scenografie deformate: [...] un angolo della Prospettiva Nevskij con il lampione stradale tremolante e l’enorme e finto krendel’ sull’entrata della caffetteria; le stanze del postribolo con le pareti curve e inclinate, lo stesso angolo di soffitta in cui vive Bašmačkin; l’alto lampione a strisce su cui poggia una scala su uno sfondo di velluto nero (la scenografia per la scena del delirio che precede la morte di Bašmačkin)”⁴⁴. È chiaro che i *FEKS* vogliono riprodurre la Pietroburgo gogoliana, avvolta da quell’atmosfera di inganno e illusione da cui scaturiscono i racconti. Ogni oggetto, ogni cosa ha una doppia essenza: una visibile e una celata, nascosta da quella luce ingannevole dei lampioni della Prospettiva Nevskij. Vera Kuznecova, nello studio *Evgenij Enej. Mastera sovetskogo kino*, tratta ampiamente del lavoro svolto dall’artista nella realizzazione del film e afferma che “il mondo in cui regna l’ingiustizia, sembra irreali. [...] In «Šinel’» Enej si è immerso nella riproduzione del volto fantasmagorico della Pietroburgo gogoliana”⁴⁵. Grande importanza viene data proprio ai lampioni, su cui insiste Tynjanov nella sceneggiatura. Kuznecova prosegue illustrando come i lampioni e le insegne costituiscano il dettaglio preferito della scenografia dell’artista. Essi si possono notare già dalle prime inquadrature e trasmettono l’idea di inganno. Ciò che si vede è semplicemente un’insegna, l’involucro esterno della realtà che

⁴³ «Декорации вовсе не должны стремиться воспроизвести археологически точно старый Петербург. [...] Здесь задача другая: путём смещения пространственных элементов, смещения контрастов (большой и маленький дом, высокие и низенькие люди) дать гротескный гоголевский Петербург», (Сэпман, р. 57), citando ЦГАЛИ, ф. 631, оп. 3, ед. хр. 46.

⁴⁴ «художник Еней построил деформированные декорации: [...] угол Невского проспекта с мигающим уличным фонарём и огромным бутафорским кренделем над входом в кофейную; комнаты в номерах с кривыми и косыми стенами, такой же чердачный угол, в котором проживает Башмачкин; высокий полосатый фонарный столб с приставленной к нему лестницей на фоне чёрного бархата (декорация для сцены предсмертного бреда Башмачкина)», (Лебедев, р. 378).

⁴⁵ «мир, где царит несправедливость, кажется ирреальным. [...] В «Шинели» Еней погрузился в воссоздание фантазмагорического облика гоголевского Петербурга», В. А. Кузнецова, *Евгений Еней. Мастера советского кино*, Москва, Искусство, 1966, pp. 23, 24.

attrae e inganna i passanti, come succede per Akakij⁴⁶. Enej è riuscito a trasmettere l'idea di inganno e di illusione, espressa nel racconto originale e nella sceneggiatura, tanto che "l'intero aspetto di questa città ha acquisito per davvero tratti fantastici. [...] ogni cosa è ordinaria e allo stesso tempo straordinaria"⁴⁷, sembra avere una doppia natura.

Nel film acquisiscono importanza gli ambienti interni. Per quanto riguarda la stanza di Akakij, già ampiamente descritta, possiamo aggiungere che nella prima parte della sceneggiatura alcuni dettagli fanno trasparire una sorta di soddisfazione, di speranza nella vita del protagonista, come ad esempio i fiori ancora freschi e sbocciati. Kuznecova spiega come Akakij "osi sognare un futuro migliore [...] la sua scarsa immaginazione [...] inizia ad assegnare un significato speciale a ogni oggetto. Bašmačkin spera di ricevere dagli oggetti ciò di cui è stato privato dalle persone, ossia il calore umano e la speranza in un futuro migliore"⁴⁸. Per questo motivo anche la teiera è enorme e a fiori: indica la speranza in un avvenire migliore; quando tornerà ad essere una normale teiera nella seconda parte del film, sarà evidente la sua definitiva disillusione nei confronti del mondo e delle persone. Un particolare importante è rappresentato dalla candela che si spegne con un filo di vento, alla morte di Akakij; il povero impiegato se ne va e la fiamma rappresenta la sua vita che si spegne. Subito dopo appare il piccolo lampionaio che soffia sulla fiamma del lampione stradale: questa scena sta ad indicare la vanità, l'illusione di una vita fatta d'inganno e miraggio che ormai si è estinta.

Anche gli altri ambienti interni sono significativi: il dipartimento, oltre ad essere colmo di documenti, è caratterizzato da lunghi e vuoti corridoi che, posti a confronto con l'esile figura di Akakij, sembrano "schiacciarlo". La sua figura è piccola e questo contrasto è il preludio della sconfitta finale che colpirà il protagonista. Un altro ambiente da ricordare è quello di Petrovič. La sua bottega è piccola, angusta e vi si accede da una scala che conduce a un piano sottoterra. Non è un caso che venga raffigurata in questo modo, poiché ricorda proprio un antro, il luogo in cui vive una sorta di stregone, la creatura "diabolica" che conduce Akakij in tentazione. Anche qui la realtà si confonde

⁴⁶ В. А. Кузнецова, *Евгений Еней. Мастера советского кино*, p. 24.

⁴⁷ «весь облик этого города действительно обрёл фантастические черты. [...] всё очень обыденно и в то же время необыкновенно», *Eadem*.

⁴⁸ «осмеливается мечтать о лучшем будущем [...] его скудное воображение [...] начинает каждый предмет наделять особым смыслом. Башмачкин надеется получить от вещей то, чего лишили его люди, — душевную теплоту и надежду на лучшее будущее», *Ivi*, p. 26.

con la fantasia: ricordiamo il manichino che Bašmačkin scambia per un uomo e che saluta appena fa il suo ingresso nella bottega.

Per quanto riguarda gli spazi esterni rappresentati nel film, è importante evidenziare come l'artista Enej abbia non solo scelto gli allestimenti scenici naturali, assieme ai registi, ma si sia anche impegnato a ricreare le scenografie di alcuni paesaggi in modo artificiale. Kuznecova sottolinea come l'immagine di Pietroburgo sia rappresentata da piccoli elementi cittadini, come i portoni, le finestre, le recinzioni, i lampioni e le insegne; buona parte dei paesaggi urbani è stata ricostruita in studio, anche se si tratta di allestimenti poveri⁴⁹. Enej è un vero artista, concepisce e disegna egli stesso le scenografie che vengono poi utilizzate per la messa in scena. Kuznecova afferma che «gli schizzi divennero la parte principale e la più creativa del lavoro di Enej. La costruzione della scenografia si era trasformata solamente nella realizzazione dell'intenzione che era stata considerata ed esaminata con i compagni»⁵⁰. È importante sottolineare come uno degli obiettivi principali dei *FEKS* in questo film sia quello di raffigurare sullo schermo l'epoca di Nicola, attraverso la rappresentazione del potere imperiale che sovrasta il povero impiegato. Secondo quanto afferma Kozincev, «la luce illusoria deformava le sagome reali, attribuiva ad ogni cosa un aspetto ingannevole. Il nostro compito [...] era quello di mostrare il potere disumano delle facciate eleganti, la solitudine, l'oppressione dell'individuo tra questi spazi»⁵¹. Gli autori raffigurano, anche attraverso scenografie esterne e naturali, ambienti estesi, che esprimono metaforicamente il potere dello zar e la forza della capitale, mettendoli a confronto con la piccola figura di Akakij. Sono numerose le scene in cui egli vaga per la città sullo sfondo di grandi spazi o colossali monumenti. La prima tra tutte si verifica quando, dopo essere stato schernito al postribolo, l'impiegato inizia a girovagare per le vie di Pietroburgo. Assiste inaspettatamente a una fustigazione pubblica: alcuni prigionieri sfilano davanti a dei soldati e vengono ripetutamente colpiti. Akakij rimane impressionato da questa scena, che rispecchia il suo attuale stato d'animo, essendo appena stato colpito e schernito dagli uomini al postribolo. La successione di alcune inquadrature aggiunge un significato

⁴⁹ В. А. Кузнецова, *Евгений Еней. Мастера советского кино*, p. 25.

⁵⁰ «основной и самой творческой частью работы Енея стали эскизы. Постройка декорации превратилась лишь в реализацию продуманного, обсужденного с товарищами замысла», Ivi, p. 29.

⁵¹ «призрачный свет искажал реальные очертания, придавал всему обманный вид. Задача наша [...] показать бесчеловечную мощь парадных фасадов, одиночество, придавленность человека среди этих пространств», Г. Козинцев, *Глубокий экран*, p. 85.

importante all'intera sequenza: viene ripresa la statua di Nicola I, imponente e solenne, seguita dal dettaglio di un tamburo suonato dai soldati e poi dal particolare delle mani legate di uno dei prigionieri. Infine viene mostrata una schiena con dei lividi, che viene percossa. Attraverso il montaggio di queste inquadrature i registi hanno voluto esprimere la forza del potere autocratico dello zar. Egli può imporre la sua supremazia e far fustigare pubblicamente dei detenuti, senza conseguenze. La statua, che rappresenta il sovrano, svetta sulla città e riflette l'autorità dell'impero. Vasijarova, nel saggio ««Šinel'»: avangardnaja kinoversija klasičeskogo teksta» asserisce quanto segue: «nel film del 1926 è raffigurato il monumento di Nicola I [...] l'autocrate, alla cui immagine non è legata nessuna associazione positiva, doveva diventare il simbolo del sistema disumano»⁵². I *FEKS* hanno pertanto scelto questa statua come uno degli elementi principali per esprimere, in forma visiva, la disumanità del sistema sociale e statale dell'epoca. Akakij resta sconvolto e corre via; tuttavia dopo pochi passi cade a terra, sullo sfondo della capitale. Viene mostrata una delle cattedrali più importanti della città, altrettanto imponente, e di nuovo la statua di Nicola. La figura dello zar, raffigurato a cavallo, sembra sfidare il povero impiegato e sovrastarlo, fino a farlo spaventare. Il protagonista è in contrasto con l'ambiente circostante e sembra «piccolo» rispetto ai monumenti della città. Egli infine corre via terrorizzato. Sono presenti numerosi esempi nel film che mettono a confronto la piccola sagoma di Akakij con i grandi spazi della capitale, anche quando corre infreddolito per le vie innevate della città, con il suo vecchio cappotto. Una scena tra le più rilevanti è quella in cui l'impiegato, ricevuta la nuova mantella, si incammina per raggiungere il dipartimento. Mentre il sarto e l'aiutante lo seguono per ammirare il loro capolavoro, Bašmačkin percorre le strade di Pietroburgo, attraversando grandi spazi che mettono in risalto la sua piccola figura. Un'inquadratura mostra un obelisco enorme, che spunta alle sue spalle e lo sovrasta, facendolo sembrare minuscolo. Un altro momento in cui l'impiegatuccio viene messo a confronto con l'immensità degli scenari della capitale si verifica durante il furto della nuova mantella. Nell'enorme piazza innevata egli viene accerchiato, colpito e derubato. Successivamente si ritrova a vagare disperato per la città, fermandosi davanti a importanti monumenti. Il primo è una sfinge, dalle dimensioni colossali. È curioso che gli autori abbiano deciso di inserire proprio tale

⁵² «в кинокартине 1926 изображен памятник Николаю I [...] символом бесчеловечной системы должен был стать самодержец, с образом которого не связано никаких положительных ассоциаций», О. А. Васиярова, «Шинель»: авангардная киноверсия классического текста, p. 57.

scultura per rappresentare la supremazia dell'imperatore. A tal proposito, Vasijarova afferma che "nelle scene in cui ad Akakij Akakievič rubano il cappotto, egli si ritrova vicino ai simboli scultorei del potere statale, ossia al monumento dell'imperatore e alla sfinge, che sottolinea il potere imperiale"⁵³. Le sfingi sono un importante monumento di Pietroburgo e nella tradizione egiziana sono associate alla vita nell'aldilà e indicano il potere del faraone. Come prosegue Vasijarova, "La sfinge egiziana appare nella sceneggiatura di Jurij Tynjanov come simbolo del disprezzo verso la vita stessa. Per la cultura dell'Antico Egitto l'idea della morte è più importante e il suo valore è più alto di quello della vita. Questa cultura è disumana e, secondo Tynjanov, l'impero russo ha assimilato queste stesse tradizioni"⁵⁴. Ecco che Tynjanov e i registi, assieme allo scenografo Enej, inseriscono un elemento importante per evidenziare maggiormente la forza del potere statale che calpesta il "piccolo uomo", rivelandosi disumana e priva di pietà. Infine, l'ultimo monumento che richiama la supremazia autoritaria dell'impero, è la statua del generale Michail Kutuzov. Secondo Vasijarova, "svetta sulla piazza di Kazan', Kutuzov è mostrato nel momento che precede la sconfitta dell'armata francese. Ha l'uniforme e il mantello da feldmaresciallo, con la mano destra brandisce una spada e con la sinistra il bastone da feldmaresciallo. Il monumento di Kutuzov è il simbolo dell'invincibilità e della tenacia del popolo russo"⁵⁵. Akakij, di fronte a queste figure, si sente "calpestato". Gli autori sono stati capaci di mettere a confronto il debole e misero profilo dell'impiegato con i colossali e maestosi monumenti che simboleggiano la forza e l'irruenza del potere imperiale e sovrastano senza pietà il "piccolo uomo". Trauberg stesso afferma: "cercavo di rappresentare l'insignificanza, la miseria della personalità umana di Bašmačkin, confrontandola con la portata della capitale dell'impero – palazzi,

⁵³ «в тех сценах, где у Акакия Акакиевича крадут шинель, он то и дело оказывается рядом со скульптурными символами государственного могущества – с памятником императору и знаменующим имперскую мощь сфинксом», О. А. Васиярова, *«Шинель»: авангардная киноверсия классического текста*, p. 57.

⁵⁴ «Египетский сфинкс появляется в сценарии Юрия Тынянова как символ презрения к самой жизни. Для культуры Древнего Египта идея смерти важнее, её ценность выше, чем ценность жизни. Такая культура бесчеловечна, и, по мнению Тынянова, российская империя усвоила те же традиции», *Eadem*.

⁵⁵ «он по сей день стоит на Казанской площади, Кутузов показан в момент перед разгромом французской армии. Он стоит в фельдмаршальском мундире и плаще, в правой руке держит обнаженную шпагу, в левой – фельдмаршальский жезл. Памятник Кутузову – символ непобедимости и стойкости русского народа», *Eadem*.

piazze, monumenti”⁵⁶. È evidente come i registi abbiano voluto raffigurare l’insignificanza di Akakij, contrapponendolo ai grandi spazi imponenti di Pietroburgo. Il povero impiegato risulta misero, insignificante, grazie alla maestria degli autori che sono riusciti ad esprimere l’idea che voleva trasmettere Gogol’ nel suo racconto. Ricordiamo il saggio di Nedobrovo in cui l’autore afferma che nel film *FEKS*, grazie al metodo “eccentrico”, riproducono lo stile di Gogol’ e l’anima dell’epoca di Nicola, mettendo a confronto il piccolo uomo e i grandi spazi della città⁵⁷. Così essi, raffigurando un momento specifico della storia della Russia, rielaborano e rappresentano lo stile dello scrittore con il loro metodo “eccentrico”. Nedobrovo prosegue, illustrando il modo in cui i *FEKS* interpretano e riproducono con il loro stile le intenzioni di Gogol’: “la minuscola figura di Akakij Akakievič veniva combinata con gli enormi monumenti in ghisa. E’ caratteristica anche la combinazione della piccola figura del funzionario con gli enormi e robusti rapinatori, o con l’enorme spazio innevato mentre ad Akakij Akakievič strappavano il cappotto. [...] Tutti questi artifici sono caratteristici in quanto artifici della combinazione eccentrica delle cose, della loro separazione dall’ambiente abituale”⁵⁸. La tecnica di associazione di elementi opposti tra loro è caratteristica dei *FEKS* e identifica il loro stile personale. Essi interpretano la sceneggiatura di Tynjanov e cercano di riprodurre quell’unione di contrasti che caratterizza il testo e da cui scaturisce il grottesco. Riescono a raffigurare l’opposizione del protagonista all’ambiente circostante e alle situazioni che gli si presentano. Kuznecova asserisce: “il misero ma esclusivo piccolo mondo di Akakij Akakievič si dimostra «fuori dalla legge» della terribile città”⁵⁹, sottolineando l’estraneità di questo personaggio al resto della società.

Concludiamo affermando che il lavoro dello scenografo, assieme ai registi e agli operatori, è estremamente innovativo. Agli albori del cinema venivano usate principalmente scenografie teatrali, mentre ora si inizia a sperimentare e a rafforzare le

⁵⁶ «я пробовал выразить ничтожность, мизерность человеческой личности Башмачкина, сопоставляя её с масштабом столицы империи: зданиями, площадями, памятниками, Л. Трауберг, *Избранные произведения в 2-х томах. Первый том*, р. 140.

⁵⁷ В. Недоброво, *Из книги «ФЭКС»*, р. 34.

⁵⁸ «крошечная фигура Акакия Акакиевича ставилась в сочетании с огромными чугунными памятниками. Характерно также сочетание маленькой фигуры чиновника со здоровенными ражими грабителями. Или – с огромным снежным пространством, когда с Акакия Акакиевича срывали шубу. [...] Все такие приёмы характерны, как приёмы эксцентрического сочетания вещей, отъединения вещей от привычной среды», *Ibidem*.

⁵⁹ «жалкий, но собственный мирок Акакия Акакиевича оказывается «вне закона» страшного города», В. А. Кузнецова, *Евгений Еней. Мастера советского кино*, р. 27.

possibilità espressive della nuova arte. Kuznecova afferma che “l’inclusione dello schema delle scenografie nel sistema dei mezzi espressivi del cinema, per quel tempo era innovativa. Gli artisti percepirono che la possibilità di utilizzo dello spazio nel cinema era incommensurabilmente più ampia rispetto al teatro”⁶⁰. È pertanto evidente che i *FEKS* abbiano voluto sfruttare al massimo ogni possibilità del cinematografo, cercando nuovi metodi per esprimere il loro “eccentrismo” e comunicare l’intenzione artistica di Gogol’. Gural’nik, citando Kozincev, dichiara: “Ci siamo convinti dell’idea [...] che nelle proprietà della stessa rappresentazione, nella qualità visiva delle inquadrature fosse racchiuso nel cinema qualcosa di simile all’intonazione dell’autore nella letteratura, che conferisce al racconto un tono e un carattere speciale”⁶¹. Essi hanno provato, in ogni scena, a rielaborare e rappresentare lo stile di Gogol’ tramite i mezzi espressivi del cinema, realizzando un adattamento cinematografico innovativo.

⁶⁰ «включение планировки декорации в строй выразительных средств кинематографа тогда было новаторством. Художники почувствовали, что возможности использования пространства в кино неизмеримо шире, чем в театре», В. А. Кузнецова, *Евгений Еней. Мастера советского кино*, p. 28.

⁶¹ «Мы убедились в мысли [...] что в свойствах самого изображения, в зрительном качестве кадров заключено в кинематографии нечто схожее с авторской интонацией в литературе, придающей рассказу особый тон и характер», (Гуральник, p. 155), citando Г. Козинцев, *Глубокий экран // «Искусство кино»*, 1966, вып. 4, p. 85.

CONCLUSIONI

Come abbiamo visto nel primo capitolo, nei primi decenni del XX secolo gli adattamenti cinematografici di opere letterarie sono ampiamente diffusi; tuttavia si tratta più che altro di semplici “illustrazioni”, che riprendono solo lo schema dell’intreccio e i nomi degli eroi principali, senza ricreare sullo schermo lo stile dell’autore dell’opera letteraria. Jurij Tynjanov invece, assieme ai *FEKS*, realizza una sceneggiatura innovativa: riesce a ricreare lo stile di Gogol’ e a generare lo stesso effetto che produce l’opera sul lettore. La tesi iniziale è stata pertanto dimostrata, attraverso i numerosi esempi citati dal testo e il confronto con l’opera letteraria.

La sceneggiatura di Tynjanov è paragonabile a una sceneggiatura odierna, in quanto presenta uno sviluppo drammatico bilanciato. Secondo il principio di progressione drammaturgica esposto nel secondo capitolo, gli eventi in una sceneggiatura devono avanzare verso un’azione finale, sviluppandosi e aumentando progressivamente il conflitto della narrazione. La linea dell’azione esterna, la conflittualità interiore del protagonista e la dialettica delle relazioni devono intensificarsi con un crescendo. Anche il concetto di struttura in tre atti va rispettato, affinché i momenti fondamentali del racconto vengano messi in evidenza e risulti una vicenda organizzata e articolata. La sceneggiatura di Tynjanov presenta tali aspetti, poiché l’autore crea una struttura elaborata che enfatizza gli snodi principali del racconto e fa progredire le tre linee dell’azione secondo il principio di progressione drammaturgica, aumentando l’intensità del conflitto fino a sfociare nel climax. La linea dell’azione esterna progredisce grazie alle condizioni ambientali e sociali che spingono il protagonista all’acquisto del cappotto, il conflitto interiore scaturisce dal senso di inferiorità che egli prova nei confronti della società, mentre sul piano relazionale la tensione aumenta grazie alle umiliazioni che subisce da parte degli altri personaggi. Tynjanov è abile poiché enfatizza tali aspetti maggiormente rispetto all’opera letteraria, affinché il testo si adatti ai canoni cinematografici. Il conflitto interiore scaturisce infatti fin dalla prima scena ambientata sulla Prospettiva Nevskij, in cui si capisce come il protagonista si senta diverso dal resto della società: questo momento non è presente nel testo di Gogol’ e dimostra come lo sceneggiatore, discostandosi dall’opera, ne mantenga intatto il significato di fondo. Anche le relazioni conflittuali con gli altri personaggi vengono enfatizzate: Tynjanov ha

aggiunto due scene importanti non presenti nell'opera (l'umiliazione subita al postribolo e dal suo superiore). Ricordiamo la ricercatrice Ekaterina Nikolaevna Zaslonova, che nella sua opera¹ tratta del genere degli adattamenti cinematografici in Russia nei primi anni del Novecento, e chiarisce come i testi vengano rispettati alla lettera ma producano l'impressione di un'opera totalmente diversa; il testo di partenza viene imitato ma non vengono utilizzate le ricche possibilità del cinema per rendere l'atmosfera emotiva e l'intenzione artistica dell'opera, diversamente da quanto fa Tynjanov. La sua sceneggiatura risulta coesa e compiuta sebbene egli aggiunga parti non presenti nel testo di partenza. Egli unisce inoltre frammenti ed episodi di diversi racconti, senza dare l'impressione di un "collage", poiché delinea con chiarezza il personaggio principale, definendo gli obiettivi che persegue. La prima e la seconda parte della sceneggiatura (che corrispondono rispettivamente al racconto *Nevskij prospekt* e *Šinel'*) sono armonizzate grazie al protagonista stesso: è il personaggio creato da Tynjanov a rendere il testo coeso. Questo avviene perché Akakij Akakievič esprime all'inizio le emozioni di Piskarëv, che si trasformano nel secondo e terzo atto nei sentimenti e nelle azioni del protagonista delineato da Gogol' nel racconto *Šinel'*. Tynjanov rappresenta il "piccolo uomo", aggiungendo ulteriori caratteristiche che contribuiscono a caratterizzare il personaggio nel dettaglio, a renderlo compiuto e a generare nello spettatore quella sensazione di compassione che voleva trasmettere anche Gogol'. Akakij Akakievič è un personaggio insicuro di sé e Tynjanov gli attribuisce il carattere timoroso di Piskarëv nella prima parte del testo affinché possa inserirsi senza collidere con gli eventi di una storia diversa. L'idea di aggiungere nella caratterizzazione del personaggio qualità diverse rispetto all'opera letteraria si è rivelata proficua e lo sceneggiatore riesce a caratterizzare in modo più accurato il carattere del protagonista. L'obiettivo del personaggio viene delineato con chiarezza: egli cerca una compagna di vita. In gioventù il suo sogno si esprime nell'infatuazione per la ragazza sconosciuta, mentre nella vecchiaia egli cerca conforto in un caldo cappotto. Tynjanov "monta" episodi di diversi racconti armonizzandoli tra loro, poiché tratteggia un personaggio compiuto che evolve nell'arco della narrazione. Egli aggiunge inoltre scene non presenti nell'opera originale, che contribuiscono a determinare lo sviluppo drammatico. Bandirali e Terrone segnalano nell'opera *Il sistema*

¹ Е. Н. Заслонова, *Экранизация русской классики в современном советском кинематографе*, Москва, Всесоюзный государственный ордена Трудового Красного Знамени институт кинематографии Госкино СССР, 1984, pp. 6-13.

sceneggiatura esempi di strutture alternative che non hanno un conflitto ben sviluppato: questo si verifica ad esempio quando il protagonista contempla il problema senza agire per risolverlo, quando i suoi obiettivi sono poco definiti o quando egli non evolve². La sceneggiatura di Tynjanov rispetta invece i due principi fondamentali sin qui esposti (il principio di progressione drammaturgica e della struttura in tre atti) e presenta uno sviluppo drammatico bilanciato. Il protagonista agisce per affrontare i problemi che insorgono, i suoi obiettivi sono chiari e subisce un'evoluzione nell'arco della vicenda. Per bilanciare il conflitto l'autore aggiunge una parte significativa rispetto all'opera letteraria: la gioventù del protagonista e dell'antagonista. Inserire la giovinezza del protagonista contribuisce a rendere l'intera storia più coerente, poiché il personaggio risulta delineato con maggior chiarezza. Grazie all'aggiunta dell'antagonista il conflitto è determinato: fin da subito gli ostacoli si presentano sul cammino di Akakij Akakievič e in questo modo la tensione aumenta scena dopo scena.

Jurij Civ'jan nell'opera *Na podstupach k karpalistike* afferma: “la sceneggiatura di Tynjanov non è una contaminazione di intrecci, ma un gioco letterario”³, e spiega come in essa siano presenti non solo eventi e personaggi conosciuti della letteratura, ma anche nomi e scritte. Ricordiamo che un esempio è dato dal nome del possidente (*pomeščik*) Pëtr Petrovič Pticyн, che ricorda quello di Ivan Petrovič Pticyн, dell'opera *L'idiota* di Dostoevskij. Civ'jan insiste non solo sui nomi dei personaggi che compaiono nella sceneggiatura, ma anche su quelli che appaiono nei fotogrammi del film, ovvero nelle trascrizioni che compie Akakij Akakievič. Lo studioso afferma che tra questi nomi vi sia ad esempio Ferdyščenko⁴, il “maggiore in quiescenza” (*majaor v otstavke*)⁵, ripreso anch'esso dall'opera *L'idiota* di Dostoevskij. Un tema che potrebbe offrire opportunità per nuovi studi è pertanto questo, ovvero la ricerca di nomi ed espressioni all'interno del testo e del film ripresi da altre opere letterarie, al fine di dimostrare che la sceneggiatura di Tynjanov è un “montaggio filologico”⁶.

² L. Bandirali – E. Terrone, op. cit., pp. 139-144.

³ «Сценарий Тынянова – не контаминация сюжетов, а литературная игра», Ю. Цивьян, *На подступах к карпалитике. Движение и жест в литературе, искусстве и кино*, Москва, Новое литературное обозрение, 2010, p. 236.

⁴ Ivi, p. 242.

⁵ Ю. Тынянов, *Либретто кинофильма «Шинель»*, p. 79.

⁶ «филологический монтаж», Ю. Цивьян, *На подступах к карпалитике*, p. 244.

Negli adattamenti dell'epoca, come chiarito da Zaslouva, viene ripresa la fabula *tot-court*, ma non ci si concentra sullo stile dell'autore. È questo il punto centrale del lavoro di Tynjanov: egli modifica la fabula, diversamente dalla prassi di quel tempo, al fine di riuscire a trasmettere l'ampiezza del pensiero artistico di Gogol'. È un grande cambiamento, che dimostra l'originalità della sceneggiatura in questione rispetto ai testi contemporanei. Tynjanov riesce a riprodurre lo stile dell'autore unendo tra loro più opere, che insieme ricreano e riproducono l'intenzione dello scrittore. Come abbiamo osservato, basandosi sul saggio di Ejchenbaum, Tynjanov mette in rilievo il grottesco, che si configura come deformazione della realtà nel mondo diegetico e come unione di contrasti dal punto di vista narrativo. Lo sceneggiatore costruisce l'intreccio della sceneggiatura proprio come unione di contrasti: ogni elemento che compare nella prima parte del testo trova il suo corrispettivo nel secondo e terzo atto (dai personaggi, agli ambienti e alle situazioni). Ricordiamo ad esempio la ragazza sconosciuta della gioventù che si trasforma nella mantella in vecchiaia, o l'umiliazione al postribolo che trova il suo corrispettivo nella scena presso il "personaggio importante". Inoltre Tynjanov cerca di rappresentare quel "riso attraverso il pianto" che caratterizza l'opera di Gogol', bilanciando episodi comici e tragici. La comicità è resa attraverso episodi totalmente nuovi, il cui impatto sullo spettatore è notevole. L'effetto generato dalla sceneggiatura è paragonabile a quello del racconto originale: sebbene Tynjanov utilizzi un lessico nuovo e descriva gli episodi in modo originale, leggendola si ha l'impressione di avere di fronte un testo appartenente alla raccolta *Peterburgskie povesti*. Lo sceneggiatore ricrea la stessa atmosfera dell'opera originale, enfatizzando le caratteristiche peculiari della città: riesce a trasmettere il medesimo effetto di inganno, mistero e illusione generati da Pietroburgo, delineato da Gogol'. Oltre a ciò accentua anche l'aspetto del potere autocratico di Nicola I, il cui impero è capace di "schiacciare" il "piccolo uomo". Gogol' vuole rappresentare la miseria di questi personaggi insignificanti, che vengono calpestati dal sistema di cui sono parte; Tynjanov, condividendo questa idea, ricrea attraverso l'elemento visivo il contrasto tra il grande potere dell'impero e il "piccolo uomo", debole e deriso da tutti. Lo sceneggiatore utilizza il grottesco anche come deformazione della realtà nel mondo diegetico, attribuendo un'atmosfera di fantasia e illusione alla città e ai personaggi. Le situazioni, gli ambienti e gli oggetti descritti hanno proporzioni insolite e rispecchiano il fantastico gogoliano. Tynjanov enfatizza l'atmosfera fantastica e grottesca del racconto originale,

in modo da renderla maggiormente visibile agli occhi degli spettatori. Così facendo riesce a rappresentare il “piccolo mondo” di Akakij, che risulta sproporzionato rispetto alla realtà, terribilmente minuscolo e insignificante. Gogol’ dipinge questo mondo attraverso il lessico, ad esempio con la ripetizione dei numerosi “persino” (*daže*), che enfatizzano la “grandezza” di ogni cosa esterna alla realtà del protagonista, mentre Tynjanov, reinterpretando questo aspetto in chiave cinematografica, raffigura l’intera storia dal punto di vista di Akakij Akakievič, per questo motivo ogni cosa appare con una rifrazione grottesca. È evidente la portata innovativa del progetto: gli spettatori e i critici dell’epoca non capiscono il significato di queste modifiche che si presentano estremamente originali e anticipatorie rispetto ai tempi. Ricordiamo ad esempio il critico Michail Jur’evič Blejman che recensisce in modo negativo il film e la sceneggiatura, sostenendo che le prime parti della vicenda non siano collegate correttamente tra loro e che ci sia una mescolanza tra il piano della fantasia e quello della realtà che crea confusione⁷.

Tynjanov raffigura il tema del racconto attraverso scene specifiche, che sono state analizzate. Inventa episodi nuovi, che enfatizzano il senso di ingiustizia e derisione provato dal protagonista. Tali episodi contribuiscono ad accrescere e complicare il conflitto drammatico. Anche grazie all’introduzione di elementi originali, la sceneggiatura risulta innovativa: essi rafforzano l’effetto sullo spettatore, che prova pietà per il personaggio. L’emozione provata dal pubblico viene amplificata ancor di più rispetto al racconto gogoliano: non esiste riscatto per questo protagonista. Tynjanov elimina la parte fantastica del finale, condannando il personaggio a una triste sconfitta. Questa modifica accentua il senso di compassione e valorizza gli aspetti innovativi del testo, in particolare nella rappresentazione della ferocia dell’epoca di Nicola, che “calpesta” i “piccoli uomini” senza rimorso.

I registi, assieme agli operatori, allo scenografo e a tutta l’équipe riescono a riprodurre visivamente il testo della sceneggiatura e a raffigurare l’opera del grande scrittore. Essi, come abbiamo illustrato, utilizzano tecniche innovative, sfruttando le nuove possibilità del cinematografo. Con il loro metodo “eccentrico”, volto a sperimentare e a stupire lo spettatore, rappresentano la realtà deformata e “fantasmagorica” dipinta da Gogol’. Raffigurano l’intreccio della sceneggiatura come

⁷ М. Блейман, *О кино. Свидетельские показания*, p. 57.

unione di elementi antitetici, tramite immagini che presentano chiaramente contrasti e figure che si contrappongono l'un l'altra (ad esempio l'aspetto del protagonista e dell'antagonista, completamente opposto). Attraverso l'utilizzo del montaggio danno vita a una linea narrativa unitaria e conferiscono un carattere particolare alle scene, creando speciali associazioni metaforiche.

Grazie all'operatore Andrej Moskvin i registi caratterizzano i personaggi in modo grottesco, con l'aiuto dell'illuminazione e del gioco di luci e ombre che pervade la storia. Il tema è espresso attraverso l'angolazione, che conferisce uno status particolare ai personaggi, "schiacciando" il protagonista e facendolo sembrare ancora più piccolo. Abbiamo chiarito come l'interpretazione attoriale contribuisca a rappresentare l'idea originale di Gogol', mediante l'eccezionale lavoro svolto con gli artisti. Un altro spunto di riflessione è costituito dalla recitazione degli attori: si potrebbe approfondire l'interpretazione di Antonina Eremeeva (la ragazza sconosciuta) e di Aleksej Kapler (l'antagonista), le cui performance non sono state trattate nel dettaglio. Attraverso ogni inquadratura è possibile vedere come i *FEKS* "deformino" la realtà, esprimendo appieno il grottesco. Il lavoro dell'operatore è estremamente innovativo: dà un grande impulso allo sviluppo delle tecniche di montaggio, illuminazione e ripresa.

Anche il contributo dell'artista Evgenij Enej è rilevante: egli realizza le scenografie per ricreare l'aspetto di Pietroburgo. Come abbiamo spiegato nel quarto capitolo, l'immagine della città non è "archeologicamente esatta", anzi riproduce le sembianze grottesche della capitale descritta da Gogol'. Il progetto di *Šinel'* si rivela innovativo anche per l'uso degli spazi: non sono solo uno sfondo ma diventano un vero e proprio mezzo espressivo. Mediante i monumenti, le piazze e tutti gli ambienti rappresentati, gli autori mettono in risalto la miseria del protagonista rispetto alla città e al potere imperiale, enfatizzando l'idea originale del racconto.

Un ulteriore aspetto che potrebbe essere approfondito è il confronto fra la sceneggiatura di Tynjanov e gli altri adattamenti cinematografici esistenti di *Šinel'*. Si potrebbe analizzare la sceneggiatura di Leonid Solov'ëv, con la quale è stato realizzato il film *Šinel'* (1959) di Aleksej Batalov⁸, oppure la più recente versione (1981) del regista Jurij Norštejn⁹, il progetto di un importante film d'animazione rimasto tuttora incompiuto,

⁸ А. В. Баталов, *Сундук артиста*, Москва, Кучково поле, 2016, р. 96.

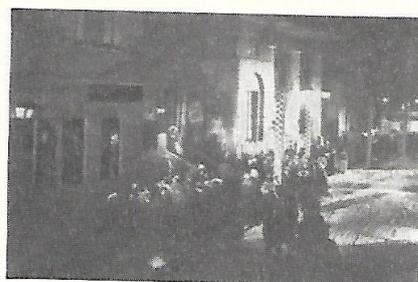
⁹ Ю. Цивьян, *На подступах к карналистике*, р. 239.

la cui sceneggiatura è scritta in collaborazione con Ljudmila Petruševskaja. Sarebbe interessante evidenziare le differenze rispetto all'approccio di Tynjanov e capire come autori di epoche diverse interpretino l'opera di Gogol' e la adattino ai canoni cinematografici. Infine, si potrebbe effettuare un paragone anche con la versione realizzata in Italia, il famoso film "Il cappotto" (1952) di Alberto Lattuada, per indagare come sia recepita la letteratura russa nel nostro paese e dimostrare come venga trasformata l'opera di Gogol'.

APPENDICE
FOTOGRAMMI DEL FILM *ŠINEL*¹

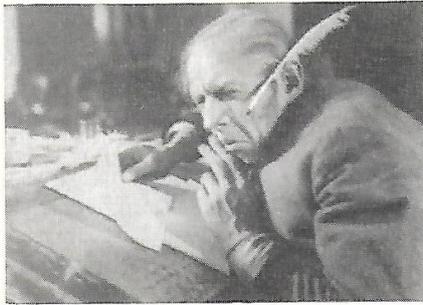
«ШИНЕЛЬ»

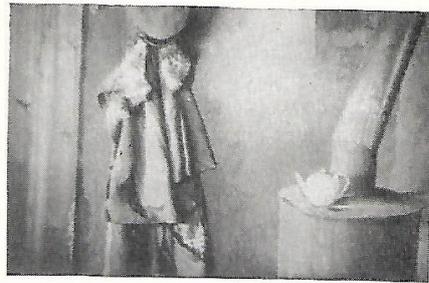
Кадры из фильма

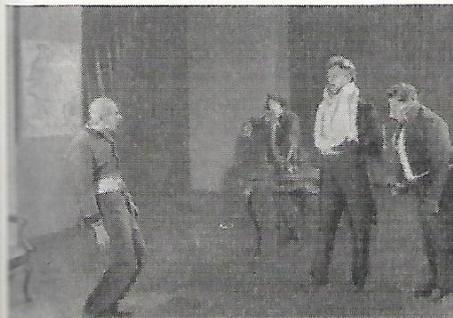
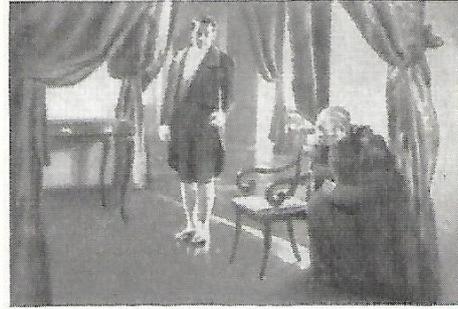
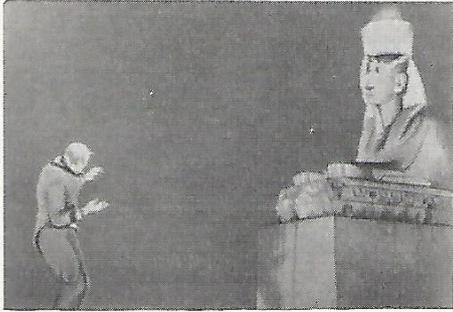


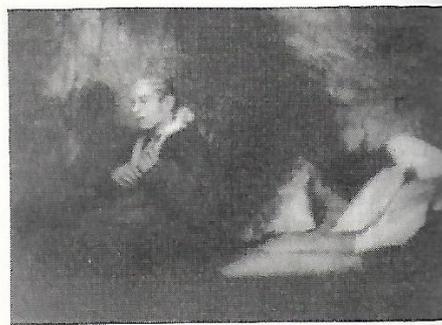
¹ Из истории Ленфильма. Статьи, воспоминания, документы. 1920-1930-е годы. Выпуск 3, сб. ст., Ленинград, Искусство, 1973.











яшину уонку по приморде-
иссии. Это му ту. Кривий со-
таник Анкди Анкисе. Да ил
аккик изи снучков за снч
это водби ст. /
А. Радидзета

BIBLIOGRAFIA

FONTI PRIMARIE

- А. Вартанов, *Образы литературы в графике и кино*, Москва, Издательство Академии Наук СССР, 1961
- А. Давыдов, *Душа Гоголя. Опыт социокультурного анализа*, Москва, Новый Хронограф, 2018
- А. М. Сарычева, *Русская литература*, Москва, Оригинал-макет, 2016
- Б. М. Эйхенбаум, *Как сделана «Шинель» Гоголя // О прозе. О поэзии. Сборник статей*, Ленинград, Художественная литература, 1986, с. 45-63
- В. А. Кузнецова, *Евгений Еней. Мастера советского кино*, Москва, Искусство, 1966
- В. В. Гиппиус, *Из книги «Гоголь» // Н. В. Гоголь, Петербургские повести*, сост. М. А. Васильевой, Москва, Русский путь, 2004, с. 306-312
- В. Н. Ждан, *Искусство кино и советская кинематографическая школа // Краткая история советского кино*, сб. ст., Москва, Искусство, 1969, с. 5-31
- В. Недоброво, *Из книги «ФЭКС» // Из истории Ленфильма. Статьи, воспоминания, документы. 1920-е годы. Выпуск 2*, сб. ст., Ленинград, Искусство, 1970, с. 32-38
- В. Шкловский, *За 60 лет. Работы о кино*, Москва, Искусство, 1985
- Г. Козинцев, *Глубокий экран*, Москва, Искусство, 1971
- Д. А. Кулагина, *Интермедиаальная природа сценария: жанровый канон и его трансформация в современном литературном процессе*, Челябинск, Южно-Уральский государственный университет, 2018
- Д. А. Матвеева, *Влияние философии А. Бергсона на теоретические и художественные установки Ю. Тынянова // «Вестник Томского государственного университета»*, Вып. 378, 2014, с. 30–37
- Д. И. Чижевский, *О «Шинели» Гоголя // Н. В. Гоголь, Петербургские повести*, сост. М. А. Васильевой, Москва, Русский путь, 2004, с. 269-292
- Е. Г. Трубецкова, *«Новое зрение»: визуальные коды русского формализма // Известия Саратовского Университета. Новая серия. Сер.: Филология. Журналистика»*, Вып. 3, 2012, с. 39-43
- Е. Н. Заслонова, *Экранизация русской классики в современном советском кинематографе*, Москва, Всесоюзный государственный ордена Трудового Красного Знамени институт кинематографии Госкино СССР, 1984
- И. А. Мартыянова, *Композиционно-синтаксическая организация текста киносценария*, Санкт-Петербург, РГПУ им. И. А. Герцена, 1994
- И. А. Мартыянова, *Диалектика динамико-статических свойств художественного текста (на материале киносценария) // «Языкознание»*, Вып. 4, 2012, с. 194-200
- И. А. Мартыянова, *Развитие текста отечественного киносценария // «Культура и текст»*, Вып. 2, 2018, с. 184-193

- И. Д. Ермаков, *Психоанализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский*, Москва, Новое литературное обозрение, 1999
- И. Сэпман, *Тынянов-сценарист // Из истории Ленфильма. Статьи, воспоминания, документы. 1920-1930-е годы. Выпуск 3, сб. ст., Ленинград, Искусство, 1973, с. 51-78*
- История отечественного кино*, сб. ст., Москва, Прогресс-Традиция, 2005
- Л. А. Глинкина, *Современный этимологический словарь русского языка. Объяснение трудных орфограмм*, Москва, Издательство Астрель, 2009
- Л. Трауберг, *Фильм начинается... // Леонид Трауберг, Избранные произведения в 2-х томах. Первый том, сб. ст., Москва, Искусство, 1988, с. 15-335*
- М. Блейман, *Шинель // «Жизнь искусства», Вып. 19, 1926, с. 19*
- М. Блейман, *Противоречия развития // Из истории Ленфильма. Статьи, воспоминания, документы. 1920-е годы. Выпуск 2, сб. ст., Ленинград, Искусство, 1970, с. 8-24*
- М. Блейман, *О кино. Свидетельские показания*, Москва, Искусство, 1973
- Н. А. Лебедев, *Очерк истории кино СССР. Немое кино*, Москва, Искусство, 1965
- Н. А. Лебедев – Е. М. Смирнова, *Борьба за новые пути // Краткая история советского кино, сб. ст., Москва, Искусство, 1969, с. 99-130*
- Н. А. Лебедев – Е. М. Смирнова, *Расцвет советского немого кино // Краткая история советского кино, сб. ст., Москва, Искусство, 1969, с. 131-172*
- Н. В. Гоголь, *Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем // Сочинения Н. В. Гоголя, сб. соч., Москва, Библиотека «Детского чтения», 1902, с. 35-87*
- Н. В. Гоголь, *Повести*, Москва-Augsburg, im Werden Verlag, 2002 (печатается по изданию Н. В. Гоголь, *Соб. соч. в девяти томах. Том третий. Повести*, Москва, Русская книга, 1994)
- Н. В. Гоголь, *Невский проспект // Н. В. Гоголь, Петербургские повести*, сост. М. А. Васильевой, Москва, Русский путь, 2004, с. 25-58
- Н. В. Гоголь, *Шинель // Н. В. Гоголь, Петербургские повести*, сост. М. А. Васильевой, Москва, Русский путь, 2004, с. 136-164
- О. А. Васярова, *«Шинель»: авангардная киноверсия классического текста // «Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология», Вып. 3, Том 23, 2017, с. 55-59*
- О. В. Воронова, *«Советское кино»: К истории организации кинодела в России (1925 – 1930)*, Москва, ЧеРо, 1997
- Р. Юрнев, *Краткая история советского кино. Выпуск первый*, Москва, Знание, 1967
- С. А. Огудов, *Юрий Тынянов. «Шинель» // «Киноведческие записки», Вып. 104/105, 2013, с. 34-62.*
- С. А. Огудов, *Принципы гротескной композиции Гоголя в сценарии Ю. Н. Тынянова и фильме «Шинель» // «Сибирский филологический журнал», Вып. 2, 2014, с. 90-97*
- С. А. Огудов, *Диегезис и гротеск: киноадаптация «Шинели» Ю. Н. Тынянова // «Вестник Томского государственного университета», Вып. 401, 2015, с. 63-68*

- Тынянов в кино* // Воспоминания о Ю. Тынянове. Портреты и встречи, сб. ст., Москва, Советский писатель, 1983, с. 202-271
- У. А. Гуральник, *Русская литература и советское кино*, Москва, Издательство Наука, 1968
- Херсонский, *Страницы юности кино. Записки критика*, Москва, Искусство, 1965
- Ю. В. Манн, *Творчество Гоголя: смысл и форма*, Санкт-Петербург, Издательство Санкт-Петербургского университета, 2007
- Ю. В. Манн, *Н. В. Гоголь. Судьба и творчество*, Москва, Просвещение, 2009
- Ю. Лотман – Ю. Цивьян, *SVD: жанр мелодрамы и история* // Тыняновский сборник. Первые тыняновские чтения, Рига, Зинатне, 1984, с. 46-78
- Ю. Тынянов, *Либретто кинофильма «Шинель»* // Из истории Ленфильма. Статьи, воспоминания, документы. 1920-1930-е годы. Выпуск 3, сб. ст., Ленинград, Искусство, 1973, с. 78-80
- Ю. Тынянов, *Отрывки из режиссёрского сценария фильма «Шинель»* // Из истории Ленфильма. Статьи, воспоминания, документы. 1920-1930-е годы. Выпуск 3, сб. ст., Ленинград, Искусство, 1973, с. 80-91
- Ю. Тынянов, *О сюжете и фабуле в кино* // Ю. Н. Тынянов, Поэтика. История литературы. Кино, Москва, Наука, 1977, с. 324-325
- Ю. Тынянов, *Об основах кино* // Ю. Н. Тынянов, Поэтика. История литературы. Кино, Москва, Наука, 1977, с. 326-345
- Ю. Тынянов, *О ФЭКСах* // Ю. Н. Тынянов, Поэтика. История литературы. Кино, Москва, Наука, 1977, с. 346-348
- Ю. Цивьян, *На подступах к карналистике. Движение и жест в литературе, искусстве и кино*, Москва, Новое литературное обозрение, 2010
-
- A. Belyj, *Gogol'*, in N. V. Gogol', *Le anime morte*, Milano, Mondadori, 2017, trad. it. di Serena Prina, pp. 501-516.
- F. Pizzi, *Introduzione*, in N. V. Gogol', *I racconti di Pietroburgo*, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore, 2012, trad. it. di Federico Pizzi. (titolo originale *Peterburgskie povesti*), pp. 7-15
- G. Rondolino – D. Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, UTET, 2011
- G. Spendel, *Introduzione*, in N. V. Gogol', *Le anime morte*, Milano, Mondadori, 2017, trad. it. di Serena Prina, pp. V-XXVI
- I formalisti russi nel cinema*, ed. Pietro Montani, Udine, Mimesis, 2019
- L. Bandirali – E. Terrone, *Il sistema sceneggiatura. Scrivere e descrivere i film*, Torino, Lindau, 2009
- L. Seger, *Come scrivere una grande sceneggiatura*, Roma, Dino Audino Editore, 1996, trad. it. di Susan Carrington (ed. originale *Making a good script great*, Hollywood, Samuel French Trade, 1987)

- M. Colucci, *Gogol'*, in M. Colucci – R. Picchio, *Storia della civiltà letteraria russa. Volume Primo. Dalle origini alla fine dell'Ottocento*, s.l., UTET, 1996, pp. 505-524
- N. V. Gogol', *Taras Bul'ba e gli altri racconti di Mirgorod*, s.l., Garzanti, 1992, trad. it. di Luigi Vittorio Nadai (titolo originale *Mirgorod*)
- V. Kovalev, *Il Kovalev. Dizionario russo-italiano. Italiano-russo. Versione digitale*, Bologna, Zanichelli, 2014
- W. Jaszczun – S. Krynski, *A dictionary of Russian Idioms and Colloquialisms: 2,200 expressions with examples*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1969

TESTI CRITICI

- A. В. Баталов, *Сундук артиста*, Москва, Кучково поле, 2016
- Б. М. Эйхенбаум, *О литературе*, Москва, Советский Писатель, 1987
- Б. М. Эйхенбаум, *Поэтика кино*, Санкт-Петербург, Российский Институт Истории Искусств, 2001
- В. Ждан, *Эстетика экрана и взаимодействие искусств*, Москва, Искусство, 1987
- В. И. Пейтнев, *Советские литераторы 1920-х гг. о классиках (Ю.Н.Тынянов, Б.М.Эйхенбаум, В.Б.Шкловский) // «Ярославский педагогический вестник»*, Вып. 4, 2016, с. 244-248
- В. Мильдон, *Другой Лаокоон, или О границах кино и литературы. Эстетика экранизации*, Москва, Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2007
- В. Ш. Кривонос, *Гоголь: Проблемы творчества и интерпретации*, Самара, Самарский Государственный Педагогический Университет, 2009
- Г. Козинцев, *Время трагедий*, Москва, Плюс-Минус, 2004
- Г. Козинцев, *Пространство трагедии. Дневник режиссёра*, Ленинград, Искусство, 1973
- Гоголь в русской критике: антология*, сб. ст., Москва, Фортуна ЭЛ, 2008
- И. А. Чаусова, *Анализ произведений русской классической литературы XIX века*, Москва, КДУ, 2017
- Л. А. Зайцева, *Кинороман как синтез повествовательных форм (черты романа на современном экране)*, Москва, Всесоюзный государственный ордена Трудового Красного Знамени институт кинематографии имени С. А. Герасимова Госкино СССР, 1990
- Н. А. Лебедев, *Внимание: кинематограф! О кино и киноведении. Статьи, исследования, выступления*, Москва, Искусство, 1974
- Н. В. Гоголь в русской критике, сб. ст., Ленинград, Союзполиграфпрома Главиздата Министерства культуры СССР, 1953
- Н. В. Гоголь, *Сочинения Н. В. Гоголя*, сб. соч., Москва, Библиотека «Детского чтения», 1902

- Н. В. Ростова, *Немое кино и театр. Параллели и Пересечения. Из истории развития и взаимопроникновения двух искусств в России в первой трети XX столетия*, Москва, Аспект пресс, 2007
- Н. И. Лубашова, *Кино в истории России XX в.: культурологический аспект. Монография*, Краснодар, Типография Краснодарского государственного университета культуры и искусств, 2003
- Переписка Г. М. Козинцева 1922-1973*, сб. ст., Москва, Артист.Режиссёр.Театр, 1998
- С. Воскресенский, *Заметки о кино* // «Жизнь искусства», Вып. 19, 1926, с. 16
- С. Эйзенштейн, *Избранные произведения в шести томах. Том 2*, Москва, Искусство, 1964
- Т. О. Фролова, *Поэтика киносценариев-экранизаций 20-х гг. (на примере сценариев «Мать» Н. Зархи, «Шинель» Ю. Тынянова, «Капитанская дочка» В. Шкловского)*, Москва, Московский Педагогический Государственный Университет, 1999
- Ю. В. Манн, *Гоголь. Труды и дни: 1809-1845*, Москва, Аспект Пресс, 2004
- Ю. В. Манн, *Диалектика художественного образа*, Москва, Советский Писатель, 1987
- Ю. В. Манн, *Николай Гоголь: жизнь и творчество*, Москва, Русский Язык, 1988
- Ю. В. Манн, *О гротеске в литературе*, Москва, Советский Писатель, 1966
- Ю. Лотман – Ю. Цивьян, *Диалог с экраном*, Таллин, Александра, 1994
- Ю. Лотман, *Семиотика кино и проблемы киеоэстетики*, Таллин, Ээсти Раамат, 1973
- Ю. Цивьян – Е. Тоддес, *Не кинограмма, а кинокультура: Кино и литература в творчестве Юрия Тынянова* // «Искусство кино», Вып. 7, 1986, с. 88-98
- Ю. Цивьян, *От слов к телу. Сборник статей к 60-летию Юрия Цивьяна*, Москва, Новое литературное обозрение, 2010

SITOGRAFIA

- www.dizionari.corriere.it (https://dizionari.corriere.it/dizionario_sinonimi_contrari/ ultima visita 22/06/2020)
- www.morfologija.ru (<http://morfologija.ru/> ultima visita 21/06/2020)
- www.yandex.ru (<https://yandex.ru/> ultima visita 20/06/2020)
- www.rsl.ru (<https://www.rsl.ru/> ultima visita 15/06/2020)
- www.imwerden.de (<https://imwerden.de/> ultima visita 11/06/2020)
- www.dic.academic.ru (<https://dic.academic.ru/> ultima visita 28/05/2020)
- www.youtube.com (<https://www.youtube.com/watch?v=Lvu45XPaQo8> (ultima visita 25/05)
- www.nekrasovka.ru (<https://electro.nekrasovka.ru/editions/95> ultima visita 16/05/2020)

www.journals.tsu.ru

(http://journals.tsu.ru/vestnik/&journal_page=archive&id=1364&article_id=25450 ultima visita 23/04/2020)

www.chapaev.media (<https://chapaev.media/> ultima visita 22/02/2020;
<https://chapaev.media/articles/6724> ultima visita 17/02/2020)

www.treccani.it:

<http://www.treccani.it/vocabolario/cinema/> (ultima visita 14/06/2020)

<http://www.treccani.it/vocabolario/animazione/> (ultima visita 28/05/2020)

http://www.treccani.it/enciclopedia/movimenti-di-macchina_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ (ultima visita 15/05/2020)

http://www.treccani.it/enciclopedia/regia_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ (ultima visita 15/05/2020)

http://www.treccani.it/enciclopedia/formalismo_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ (ultima visita 25/03/2020)

http://www.treccani.it/enciclopedia/jurij-nikolaevic-tytjanov_%28Enciclopedia-del-Cinema%29/ (ultima visita 25/03/2020)

<http://www.treccani.it/enciclopedia/cinema/> (ultima visita 23/03/2020)

Краткое изложение дипломной работы

Дипломная работа посвящена теме соотношения литературы и кино, потому что она предлагает анализ экранизации. Выбранный предмет – русская литература XIX-ого века и советское кино 20-ых годов XX-ого века. Нами изученный сценарий называется *Шинель* и написан Юрием Тыняновым в 1926-ом году. Текст является экранизацией знаменитой одноименной повести Гоголя. В том же самом году по экранизации Тынянова Григорий Козинцев и Леонид Трауберг, представители киностудии *ФЭКС* (Фабрика эксцентрического актёра) снимают фильм. Лаборатория основана в начале 20-ых годов XX-ого века. В ней работает группа новаторских режиссёров, операторов и актёров.

В нашей работе мы анализируем сценарий и в сопоставлении с литературным произведением Гоголя и с фильмом Козинцева и Трауберга. Корпус включает текст Тынянова, произведения Гоголя (*Шинель*¹, *Невский Проспект*², *Повесть о том, как Иван Иванович поссорился с Иваном Никифоровичем*³) и ленту режиссёров. Текст Тынянова состоит из режиссёрского сценария⁴ и «либретто»⁵ кинофильма, прочитанного публикой во время проекции фильма. Мы часто цитируем отрывки двух произведений Тынянова. Они позволяют рассмотреть текст сценариста и сопоставить их с произведениями Гоголя. Надо отметить, что текст Тынянова никогда не публиковали целиком. Напечатали только несколько отрывков в разных произведениях. Наша работа оказывается новаторской, потому что подробно анализирует сценарий, благодаря изучению много произведений и статей, которые помогают восстановить структуру и основное значение целого текста. Работу мы анализируем на основе довольно широкого научных источников, благодаря которым возможно восстановить структуру и основное значение текста.

¹ Н. В. Гоголь, *Шинель* // Н. В. Гоголь, *Петербургские повести*, сост. М. А. Васильевой, Москва, Русский путь, 2004, с. 136-164.

² Н. В. Гоголь, *Невский проспект* // Н. В. Гоголь, *Петербургские повести*, сост. М. А. Васильевой, с. 25-58.

³ Н. В. Гоголь, *Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем* // Сочинения Н. В. Гоголя, сб. соч., Москва, Библиотека «Детского чтения», 1902, с. 35-87.

⁴ Ю. Тынянов, *Отрывки из режиссёрского сценария фильма «Шинель»* // Из истории Ленфильма. Статьи, воспоминания, документы. 1920-1930-е годы. Выпуск 3, сб. ст., Ленинград, Искусство, 1973, с. 80-91

⁵ Ю. Тынянов, *Либретто кинофильма «Шинель»* // Из истории Ленфильма. Вып. 3, с. 78-80.

Цель исследования – показать новшество сценария в сравнении с культурной средой 20-ых годов. Представитель формальной школы Юрий Тынянов составляет экранизацию с новым подходом. В это время экранизации являются простыми иллюстрациями знаменитых произведений XIX-ого века и состоят только из главных действий и героев. Тынянов, наоборот, создаёт своеобразный текст, добавляя сцены и действующих лиц разных повестей Гоголя. Он ставит перед собой целью воплотить стиль автора во всей его глубине. Он вносит в текст изменения по сравнению с произведением Гоголя, чей творческий замысел он умеет показать. Сценарист соединяет несколько повестей Гоголя и создаёт совершенную историю и производит впечатление, что сам Гоголь её написал. Тынянов тщательно использует лексику и особые черты стиля автора, передавая ощущение что перед нами произведение известного прозаика. Цель нашего исследования заключается в том, чтобы показать новизну текста, выделяя особенности проекта и подхода сценариста.

Важной для исследования является статья Ольги Александровны Васияровой *Шинель: авангардная киноверсия классического текста*⁶, в которой объясняется теория новизны сценария Тынянова и текст называется «новаторской импровизацией»⁷. Автор считает, что главной особенностью сценария является монтаж многочисленных сюжетов произведений Гоголя. Статья позволяет выделить несколько черт сценария и подхода Тынянова. Мы также рассматриваем статьи Сергея Александровича Огудова (*Юрий Тынянов. Шинель*⁸, *Принципы гротескной композиции Гоголя в сценарии Ю. Н. Тынянова и фильме Шинель*⁹) и Изольды Сэпман (*Тынянов-сценарист*¹⁰), в которых выявляются понятия и приёмы текста.

Как указано, мы сопоставляем произведения Гоголя с текстом экранизации, таким образом мы показываем как Тынянов превращает источник с выразительными средствами кино. Мы изучаем литературные произведения

⁶ О. А. Васиярова, *«Шинель»: авангардная киноверсия классического текста* // «Вестник Самарского университета. История, педагогика, филология», Вып. 3, Том 23, 2017, с. 55-59.

⁷ Там же, с. 55.

⁸ С. А. Огудов, *Юрий Тынянов. «Шинель»* // «Киноведческие записки», Вып. 104/105, 2013, с. 34-62.

⁹ С. А. Огудов, *Принципы гротескной композиции Гоголя в сценарии Ю. Н. Тынянова и фильме «Шинель»* // «Сибирский филологический журнал», Вып. 2, 2014, с. 90-97.

¹⁰ И. Сэпман, *Тынянов-сценарист* // Из истории Ленфильма. Вып. 3, с. 51-78.

Гоголя и стиль автора. Формалистские понятия фабулы и сюжета использованы, чтобы определить точнее черты повестей. Мы рассматриваем тему *Шинели* (несправедливость и бесчеловечность) и черты «маленького человека». Мы стараемся определить особенности стиля Гоголя – реализм, фантастика, гротеск и понятие «смех сквозь слёзы». Выделяем наиболее важные для темы анализа работы о стиле прозаика, например *Творчество Гоголя: смысл и форма*¹¹, *Н. В. Гоголь. Судьба и творчество*¹², *Как сделана «Шинель» Гоголя*¹³, *Гоголь*¹⁴, *Русская литература*¹⁵, *Психоанализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский*¹⁶, *Душа Гоголя. Опыт социокультурного анализа*¹⁷ и *О «Шинели» Гоголя*¹⁸.

Мы определяем фабулу и сюжет сценария, отмечая различия с повестью Гоголя. Особенное внимание мы обращаем на переработку стиля прозаика, поэтому лексика Тынянова в главных эпизодах сценария рассмотрена в подробности. Тема и герой сценария оказываются интересными особенностями и сопоставлены с повестью Гоголя. Большое значение для нашей работы имеет книга *Il sistema sceneggiatura. Scrivere e descrivere i film*¹⁹: исследование включает в себе теоретическую часть, в которой мы подчёркиваем качества жанра сценария и объясняет понятие «структура в трёх актах», которое нас позволяет определить структуру сценария *Шинель*. Мы изучаем также работу *Come scrivere una grande sceneggiatura*, в которой автор выделяет основные части текста сценария. Субтитры на ленте *Шинель* вносят значительный вклад в исследование, потому что в них есть прямые следы текста Гоголя, которые передают зрителю важные выражения и понятия литературного произведения. Сценарий сопоставляется с произведением Гоголя и субтитрами фильма. Такой метод позволяет доказать новизну текста и

¹¹ Ю. В. Манн, *Творчество Гоголя: смысл и форма*, Санкт-Петербург, Издательство Санкт-Петербургского университета, 2007.

¹² Ю. В. Манн, *Н. В. Гоголь. Судьба и творчество*, Москва, Просвещение, 2009.

¹³ Б. М. Эйхенбаум, *Как сделана «Шинель» Гоголя // О прозе. О поэзии. Сборник статей*, Ленинград, Художественная литература, 1986, с. 45-63.

¹⁴ А. Белый, *Гоголь // А. Белый, Призраки хаоса* (в переводе: А. Belyj, *Gli spettri del caos*, a cura di R. Casari e U. persi, Guerini e associati, Milano 1989, pp. 199-211, trad. it. di Elda Garetto, nell'opera N. V. Gogol', *Le anime morte*, Milano, Mondadori, 2017, p. 501-516).

¹⁵ А. М. Сарычева, *Русская литература*, Москва, Оригинал макет, 2016.

¹⁶ И. Д. Ермаков, *Психоанализ литературы. Пушкин. Гоголь. Достоевский*, Москва, Новое литературное обозрение, 1999.

¹⁷ А. Давыдов, *Душа Гоголя. Опыт социокультурного анализа*, Москва, Новый Хронограф, 2018.

¹⁸ Д. И. Чижевский, *О «Шинели» Гоголя // Н. В. Гоголь, Петербургские повести*, с. 269-292.

¹⁹ L. Vandirali – E. Terrone, *Il sistema sceneggiatura. Scrivere e descrivere i film*, Torino, Lindau, 2009.

подхода сценариста. Работа предлагает также перевод проанализированных отрывков текста Тынянова и Гоголя. На перевод употребляем словарь *IKovalev. Dizionario russo-italiano. Italiano-russo. Versione digitale*²⁰. Сравнение тексты в лексическом плане позволяет отметить сходства и различия и доказать как сценарист преобразовывает стиль прозаика.

Исследование разделяется в четырёх главах с введением, заключениями и приложением, включающим значительные кадры фильма. Введение содержит определение темы исследования и корпуса текстов, над которыми мы работаем. Введение также выделяет цель и методологию анализа.

В первой главе *Cinema e letteratura nella Russia degli anni Venti: evoluzione del genere della sceneggiatura e nascita del progetto di Šinel'* исследовано соотношение литературы и кино в России 20-ых годов и развитие жанра сценария. Выясняется также рождение сотрудничества Тынянова с ФЭКСами. В разделе *1.1 – Il genere della sceneggiatura in Russia: nascita, evoluzione e caratteristiche specifiche* обсуждается рождение и расцвет жанра сценария в России. Наиболее важными работами нами изучены на эту тему являются *Развитие текста отечественного киносценария*²¹ Ирины Анатольевны Мартьяновой, *Интермедиа́льная природа сценария: жанровый канон и его трансформация в современном литературном процессе*²² Дарьи Александровны Кулагиной и *Образы литературы в графике и кино*²³ Анри Суреновича Вартанова. Другие изучения Мартьяновой, то есть *Композиционно-синтаксическая организация текста киносценария*²⁴ и *Диалектика динамико-статических свойств художественного текста (на материале киносценария)*²⁵, и работа Михаила Юрьевича Блеймана *О кино*.

²⁰ V. Kovalev, *IKovalev. Dizionario russo-italiano. Italiano-russo. Versione digitale*, Bologna, Zanichelli, 2014.

²¹ И. А. Мартьянова, *Развитие текста отечественного киносценария* // «Культура и текст», Вып. 2, 2018, с. 184-193.

²² Д. А. Кулагина, *Интермедиа́льная природа сценария: жанровый канон и его трансформация в современном литературном процессе*, Челябинск, Южно-Уральский государственный университет, 2018.

²³ А. Вартанов, *Образы литературы в графике и кино*, Москва, Издательство Академии Наук СССР, 1961.

²⁴ И. А. Мартьянова, *Композиционно-синтаксическая организация текста киносценария*, Санкт-Петербург, РГПУ имени И. А. Герцена, 1994.

²⁵ И. А. Мартьянова, *Диалектика динамико-статических свойств художественного текста (на материале киносценария)* // «Языкознание», Вып. 4, 2012, с. 194-200.

*Свидетельские показания*²⁶ рассмотрены, чтобы изложить особенности жанра. Первый оригинальный сценарий появляется в России в 1908²⁷ (*Стенька Разин*, В. Гончарова); тогда сценарий является простым текстом, употребляется как схема, необходимая для организации съёмочного процесса. Кажется, что у прозаиков XIX-ого века повествовательный стиль похожий на технику сценария, среди них, по мнению автора, Чехов и Достоевский. Варганов объясняет, что «наши классики писали монтажно-зрительным языком буквально все свои произведения»²⁸, поэтому кажется, что литература влияет на рождение жанра сценария и на определение своих особенностей. Два типа сценария отличаются в начале XX-ого века²⁹ – «железный» (подробное изложение порядка кадров) и «эмоциональный» (характеризующий патетическим языком и возбуждающий эмоции). Первые сценарии употребляются публикой как либретто, во время проекции фильма³⁰; впоследствии жанр развивается и термин «сценарий» начинает включать много материалов (например литературный и режиссёрский сценарий, листы монтажа, технические заметки фильма). Кулагина считает, что «литературный сценарий представляет собой сценарием, написанным языком художественной литературы. В литературном сценарии содержится указание не только на объекты съёмки, но и на нравственное и эмоциональное отношение авторов к событиям, героям, их судьбам, к вещам, их окружающим; другими словами, в сценарии выражена авторская позиция, которая помогает режиссёру и оператору находить адекватные образы»³¹. Режиссёрский сценарий наоборот представляет собой схема, благодаря которой режиссёры подготавливают съёмки. В течение XX-ого века в России отличаются два основного подхода к пониманию жанра и термина сценария: «Первая – формалистское определение сценария как чертёжа будущего фильма. Вторая – противоположное ему определение В. Сутырина, гласившее, что сценарий – литературный жанр, обладающий всеми чертами литературной специфики и могущий быть использованным для кинематографической постановки»³². Тынников

²⁶ М. Блейман, *О кино. Свидетельские показания*, Москва, Искусство, 1973.

²⁷ И. А. Мартынова, *Развитие текста отечественного киносценария*, с. 186.

²⁸ А. Варганов, *Образы литературы*, с. 246.

²⁹ Д. А. Кулагина *Интермедальная природа сценария*, с. 25-26.

³⁰ И. А. Мартынова, *Развитие текста отечественного киносценария*, с. 187.

³¹ Д. А. Кулагина *Интермедальная природа сценария*, с. 28.

³² М. Блейман, *О кино. Свидетельские показания*, с. 148.

разделяет первое истолкование, поэтому текст нашего анализа похожий на режиссёрский сценарий. В разделе *1.1.1 – Il sottogenere ekranizacija: l'adattamento cinematografico* мы излагаем особенности экранизации. Такой поджанр отличается от оригинального сценария, потому что основное содержание происходит от литературного произведения. Мартьянова считает, что «Русская литература и кинематограф первой трети XX века проявляли друг к другу взаимный интерес»³³ и объясняет, что «русский адаптированный сценарий хронологически опережал в своём развитии оригинальный киносценарий. Классическая литература, которую знали и помнили зрители, позволяла кинематографу создавать свой текст»³⁴. Как уже сказано, первые экранизации – простые иллюстрации и представляют лишь основную схему действий и героев. Составление экранизации требует две стадии³⁵. Первый – превращение книгу в сценарий, а второй – превращение сценарий в фильм. Как объясняет Варганов³⁶, сценаристу во время превращения текста надо обратить внимание на какие-то особенности, то есть стиль автора, точность содержания, эффект и эмоции, которые автор воплощает в книге. Сценарист должен сохранить основное содержание произведения и передать стилистический эффект, потому что главная цель экранизации – выразить творческий замысел прозаика. В разделе *1.2 – Il contesto culturale degli anni Venti: il cinema tra rivoluzione e innovazione* рассматриваются культурная среда 20-ых годов и роль кинематографа в советском обществе. Мы рассматриваем статью Елены Геннадиевны Трубецковой *Новое зрение: визуальные коды русского формализма*³⁷. В ней выясняется понятие «нового зрения», распространяющееся в русских авангардах и особенно в формальной школе в начале XX-ого века. Отмечаем наиболее важные для исследования работы, которые объясняют новые возможности кино: *Краткая История Советского кино*³⁸ (статьи *Борьба за новые пути*³⁹ и *Искусство кино и*

³³ И. А. Мартьянова, *Развитие текста отечественного киносценария*, с. 187.

³⁴ Там же, с. 187, 189.

³⁵ А. Варганов, *Образы литературы в графике и кино*, с. 126.

³⁶ Там же, с. 259-263.

³⁷ Е. Г. Трубецкова, «Новое зрение»: визуальные коды русского формализма // «Известия Саратовского Университета. Новая серия. Сер.: Филология. Журналистика», Вып. 3, 2012, с. 39-43.

³⁸ *Краткая история советского кино*, сб. ст., Москва, Искусство, 1969.

³⁹ Н. А. Лебедев – Е. М. Смирнова, *Борьба за новые пути* // *Краткая история советского кино*, сб. ст., Москва, Искусство, 1969, с. 99-130.

советская кинематографическая школа⁴⁰), *Советское кино: к истории организации кинодела в России (1925-1930)*⁴¹, *Очерк истории кино СССР. Немое кино*⁴², *Краткая история советского кино*⁴³, *История Отечественного кино*⁴⁴. В это время в России кино является важным средством партийной пропаганды, распространяющим революционную мысль в обществе. Группа кинодеятелей новаторов, стараются экспериментировать новые возможности кино. Из главных представителей группы нужно напомнить Дзигы Вертова, Всеволода Пудовкина, Александра Довженко и знаменитого режиссёра Сергея Эйзенштейна. Они предлагают новую теорию монтажа как выразительное средство и показывают революционную тему в своих фильмах. Кино оказывается средством, передающим понятие «новое зрение», касающееся творческих авангардов. В разделе *1.2.1 – Il nuovo codice visuale e i formalisti* рассматривается это понятие с точки зрения представителей формальной школы. Борис Михайлович Эйхенбаум, Виктор Борисович Шкловский и Юрий Николаевич Тынянов являются основными представителями формальной школы, которая рождается в году 1915. Они предлагают новые теории интерпретации и критики и настаивают на формальных и лингвистических чертах. Формалисты считают, что надо смотреть мир с новым взглядом. Главный творческий приём предлагаемый формалистами – «остранение», посредством которого они приглашают посмотреть на реальность по-новому, не умом, а через ощущение. Благодаря остранению обыденный предмет превращается в творческое произведение. Трубецкова утверждает, что «В. Шкловский называет целью искусства создание особого восприятия предмета»⁴⁵, через «новое зрение» на мир. Режиссёры Козинцев и Трауберг тоже стремятся передать новое видение посредством «остранению» формалистов и Тынянова. Ученые опубликовывают целый ряд статей и сборники, в которых излагают теории о монтаже, освещении, крупном плане и т. д. Среди таких работ: *Об основах кино*⁴⁶,

⁴⁰ В. Н. Ждан *Искусство кино и советская кинематографическая школа* // Краткая история советского кино, с. 5-31.

⁴¹ О. В. Воронова, *«Советское кино»: К истории организации кинодела в России (1925 – 1930)*, Москва, ЧеРо, 1997.

⁴² Н. А. Лебедев, *Очерк истории кино СССР. Немое кино*, Москва, Искусство, 1965.

⁴³ Р. Юренев, *Краткая история советского кино. Выпуск первый*, Москва, Знание, 1967.

⁴⁴ *История отечественного кино*, сб. ст., Москва, Прогресс-Традиция, 2005.

⁴⁵ Е. Г. Трубецкова, *«Новое зрение»*, с. 63.

⁴⁶ Ю. Тынянов, *Об основах кино* // Ю. Н. Тынянов, *Поэтика. История литературы. Кино*, Москва, Наука, 1977, с. 326-345.

*О сюжете и фабуле в кино*⁴⁷, *О ФЭКСах*⁴⁸ Тынянова и *За 60 лет. Работы о кино*⁴⁹ Шкловского. В разделе 1.3 – *Tynjanov e FEKS (Kozincev e Trauberg): il progetto di Šinel'* изучаются особенности киностудии ФЭКС и рождение сотрудничества с Тыняновым. Лаборатория возникает в начале 20-ых годов и работает до 1926. В киностудии принимают участие театральный режиссёр Сергей Иосифович Юткевич, оператор Андрей Николаевич Москвин, художник Евгений Евгеньевич Еней и известные актёры, как Елена Александровна Кузьмина, Сергей Аполлинариевич Герасимов, Андрей Андреевич Костричкин. ФЭКСы издают манифест *Эксцентризм* в 1922 г.⁵⁰, в котором они объясняют свои творческие убеждения. Как и другие авангарды, они предлагают разрыв с прошлого и перестроение нового общества, нового способа видения. Хотят выразить ошеломляющее искусство, удивить зрителя сильными эффектами и испытывают новые возможности и кинематографические техники. Они обращают внимание на тренировку актёров, которые должны долго готовиться и заниматься спортом, как акробатикой, боксом и танцем, чтобы улучшить свои жесты и мимику. В этой перспективе возникает проект фильма *Шинель*, в котором авторы стараются передать стиль Гоголя и его творческий замысел средствами кинематографа. Они также стараются передать атмосферу всех *Петербургских Повестей* и показать эпоху Николая I. Исследование *Русская литература и советское кино*⁵¹ Урана Абрамовича Гуральника, статья *Из книги ФЭКС*⁵² Владимира Владимировича Недоброва и работа *Страницы юности кино*⁵³ Хрисанфа Херсонского являются значительными для обсуждения рождения сотрудничества Тынянова с ФЭКСами источниками. В этой главе изучаются также работы режиссёров, такие как *Избранные произведения*⁵⁴ Трауберга и *Глубокий экран*⁵⁵, *Время трагедий*⁵⁶,

⁴⁷ Ю. Тынянов, *О сюжете и фабуле в кино*// Ю. Н. Тынянов, Поэтика. История литературы. Кино, Москва, Наука, 1977, с. 324-325.

⁴⁸ Ю. Тынянов, *О ФЭКСах* // Ю. Н. Тынянов, Поэтика. История литературы. Кино, с. 346-348.

⁴⁹ В. Шкловский, *За 60 лет. Работы о кино*, Москва, Искусство, 1985.

⁵⁰ Н. А. Лебедев, *Очерк истории кино СССР*, с. 367.

⁵¹ У. А. Гуральник, *Русская литература и советское кино*, Москва, Издательство Наука, 1968.

⁵² В. Недоброво, *Из книги ФЭКС // Из истории Ленфильма. Статьи, воспоминания, документы. 1920-е годы. Выпуск 2*, сб. ст., Ленинград, Искусство, 1970, с. 32-38.

⁵³ Х. Херсонский, *Страницы юности кино. Записки критика*, Москва, Искусство, 1965.

⁵⁴ Л. Трауберг, *Избранные произведения в 2-х томах. Первый том*, сб. ст., Москва, Искусство, 1988.

⁵⁵ Г. Козинцев, *Глубокий экран*, Москва, Искусство, 1971.

⁵⁶ Г. Козинцев, *Время трагедий*, Москва, Плюс-Минус, 2004.

*Пространство трагедии*⁵⁷ Козинцева. Они оказываются важными работами, на основе которых можно рассмотреть постановку *Шинель* и понять приёмы, используемые режиссёрами.

Во второй главе *Premesse teoriche: metodo e criteri di analisi* мы излагаем теоретическую установку анализа киносценариев, определяя используемый метод. Одними из главных понятий являются фабулой и сюжетом, в теории Тынянова. Фабула – развёртывание действий повествования в хронологическом порядке, а сюжет – авторская ткань тех же событий. Тынянов пишет: «правильнее считать фабулой — не схему, а всю фабульную наметку вещи [...] всю семантическую (смысловую) наметку действия»⁵⁸. Сэпман утверждает, что сюжет – «развёртывание произведения во всей его полноте, как совокупность всех смысловых пластов произведения»⁵⁹. Сюжет является сильно связанным со стилем автора; стиль оказывается приёмом превращения фабулы в сюжет. Таким образом действия получают разный порядок. Сюжет может сильно изменить порядок действий фабулы, или оставить их в причинно-хронологическом порядке. Тынянов определяет также роль фабулы и сюжета в киноискусстве⁶⁰. Фабула в кино оказывается связана с монтажом, который создаёт порядок кадров в фильме, а сюжет показан посредством выразительными средствами кинематографа. В разделе 2.2.2 – *La poetica e lo stile di Gogol': il tragicomico attraverso realismo, fantastico e grottesco* рассматривается стиль Гоголя, чтобы понять его особенности и сравнить их со сценарием Тынянова. Современная критика считает Гоголя реалистом, потому что автора изображает подробные описания русской жизни и общества той поры, то есть России Николая I. Автор стремится показать пошлость, то есть физическую и этическую подлость этого общества, описывая упадок класса помещиков и чиновников. Таким образом он показывает и человеческое состояние, жалкого и ничтожного человека. Произведения Гоголя включают в себе и другую противоположную особенность, то есть фантастику. Гоголь употребляет фантастику как приём, чтобы углубить понимание самой реальности и человечества, а не как убежище из повседневности. Автор вводит фантастику

⁵⁷ Г. Козинцев, *Пространство трагедии. Дневник режиссёра*, Ленинград, Искусство, 1973.

⁵⁸ Ю. Н. Тынянов, *Об основах кино*, с. 325, 340.

⁵⁹ И. Сэпман, *Тынянов-сценарист*, с. 63.

⁶⁰ Ю. Н. Тынянов, *О сюжете и фабуле в кино*, с. 324-325.

именно в ситуациях обыденной жизни, которая оказывается деформацией самого быта. Манн считает, что «Эта фантастичность самой своей неопределённостью, таинственностью очень углубляет гоголевскую картину мира, усиливает её, бесконечно усложняет её смысл»⁶¹. Реальность деформируется также благодаря гротеску. Гротеск тоже оказывается деформацией, ирреальностью обыденной жизни. Огулов утверждает, что «гротеск [...] можно определить в качестве комплекса нарушений изобразительной нормы правдоподобия, выстраивающих повествуемый мир»⁶². Места, ситуации и персонажи описаны Гоголем являются гротескными, то есть таинственными и ирреальными, особенно в *Петербургских повестях*. В этом разделе мы точно определяем свойства этого произведения. Герои *Петербургских повестей* – чиновники, титулярные советники и художники, персонажи с мечтами, ужасно уничтоженные. В повестях Петербург оказывается загадочным и таинственным городом, побеждающим жалких героев. Истории кажутся комическими в поверхности, однако они действительно трагические. Стиль Гоголя является траги-комическим, потому что трагические события показываются сквозь смех. Раздел 2.2.2.1 – *Nevskij prospekt e Šinel'* посвящён определению особенностей повестей, характеризующих текст сценария. В повести *Невский проспект* Гоголь рассказывает о художнике Пискарёве влюбляющемся в женщину во время прогулки на проспекте. Когда он понимает что она – проститутка, он сходит с ума и умирает от горя. Автор рассказывает также о поручике, влюбляющемся в жену немецкого кузнеца; он тоже разочарованный такой любовью. Суть повестей содержится в значении заманчивого света фонарей Петербурга, который обманывает людей и уничтожает их. В *Шинели* Гоголь рассказывает о бедном чиновнике (его зовут Акакий Акакиевич Башмачкин), над которым все смеются. Из-за холода он решает поправить его старую шинель, но портной Петрович думает, что она слишком изношенная и ему надо купить новую. Чиновник начинает мечтать о новой шинели, как будто она приятная подруга жизни, потому что у него ничего в жизни и думает о шинели, как о единой важной цели. К сожалению, воры у него её крадут. Бедный чиновник просит у какого-то Значительного лица ему помочь, но тот сильно унижает Акакия, которого умирает

⁶¹ Ю. В. Манн, *Н. В. Гоголь. Судьба и творчество*, с. 250.

⁶² С. А. Огулов, *Диегезис и гротеск: киноадаптация «Шинели» Ю.Н. Тынянов // «Вестник Томского государственного университета»*, Вып. 401, 2015, с. 67.

от горя. Бедный чиновник возвращается отомститься в виде призрака и крадёт все шинели в городе, включена шинель Значительного лица. Статью Эйхенбаума *Как сделана «Шинель» Гоголя* Тынянов широко употребляет, чтобы определить особенности произведения Гоголя. Эйхенбаум настаивает на приёме гротеска, который по его мнению оказывается деформацией реальности и в то же время контрастом комического тона рассказчика с мелодраматическим и торжественным декламацией. Формалист считает, что Гоголь «уснастил повесть каламбурами и анекдотами, но зато ввёл декламацию, осложнив этим первоначальный композиционный слой. Получился гротеск, в котором мимика смеха сменяется мимикой скорби».⁶³ В новом мире обиденные отношения разрушены, и мы воспринимаем ничтожность жизни Акакия. В конце повести фантастика и гротеск достигают апофеоза⁶⁴: Акакий превращается в призрак, чтобы отомстить за свою потерю. В этом разделе изучается также *Повесть о том, как Иван Иванович поссорился с Иваном Никифоровичем*. Это история о двух друзьях, которые ссорятся из-за пустяка и попадают даже в суд, чтобы поправить ситуацию, но не умеют смириться. Посредством этой истории Гоголь показывает бесполезный поиск человека, который теряет всю свою жизнь на мелочи. В разделе 2.2.3 – *Il tema e il personaggio: l'umiliazione e il malen'kij čelovek* рассматриваются особенности героя и темы повести *Шинель*. Акакий Акакиевич – «маленький человек», бедный, ничтожный, неудачный, незначительный, над которым все смеются. Тема повести оказывается несправедливостью и бесчеловечностью русского общества Николая I, а также человека вообще. Раздел 2.2.3.1 – *Il personaggio nella sceneggiatura cinematografica* посвящается изложению параметров анализа героя в сценарии, например *топос* и *кронос* (место и время, в которых живёт герой), *telos* (цели и мечта героя), *сома* и *психе* (физические и ментальные особенности) и *кратос* (отношения с обществом и учреждениями). В разделе 2.2.4 – *La struttura in tre atti: definizione e caratteristiche*, рассматривается понятие «структурой в трёх актах», то есть способ деления сценария в значительных частях и сценах. В первом акте обычно представляются контекст и главные герои; значительные моменты акта – первая сцена и первый поворот, который вводит второй акт. Во втором акте

⁶³ Б. М. Эйхенбаум, *Как сделана «Шинель» Гоголя*, с. 57.

⁶⁴ Там же, с. 62.

развивается конфликт, через первый вызов персонажа и второй поворот, благодаря которому начинается третий акт. В последнем акте исполняется климакс (кульминационный момент истории) и последняя сцена, которая заканчивает историю.

В третьей главе конкретно изучается сценарий. В разделе 3.1 – *La forma* рассмотрены формальные свойства текста: его можно определить «железным» и в то же время «режиссёрским» сценарием, потому что включает точные описания сцен и технические заметки на постановку фильма. Сценарий представляется автором в виде таблицы: в столбиках написаны текст сцен и детали, среди которых номер кадров и планов, метраж каждой сцены и технические приёмы (т. е. наплыв, замедленная съёмка, панорама, мультипликация). Текст является простым соединением кратких предложений; благодаря таблице можно сравнить одновременно текст сцен с техническими заметками постановки. Сценарий включает в себе также либретто, подробное описание развёртывания событий и подхода сценариста. Либретто употребляется зрителями, чтобы лучше понять фильма. Раздел 3.2 – *Fabula e intreccio: fusione di tre racconti in un'unica linea narrativa* посвящается фабуле и сюжету истории, созданной Тыняновым. Фабула является соединением повестей *Невский проспект*, *Шинель* и *Повесть о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем*. В начале истории представляются события *Невского проспекта*: герой влюбляется в незнакомую женщину на проспекте, но обнаруживает что она – проститутка. Герой истории – Акакий Акакиевич Башмачкин, тоже главное действующее лицо *Шинели*. Два человека, то есть Иван Фёдоров (собственник номеров, где работает незнакомка) и Незначительное лицо (соперник Акакия) втягивают Акакия в «дело»: они хотят замять документ, который подтверждает ссору и суд между двумя помещиками, Пётр Петрович Птицын и Фома Фомич. Таким образом Тынянов добавляет и события *Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем*. Иван Фёдоров, Незначительное лицо и помещик Пётр Петрович Птицын обманывают Акакия: как «пишущий автомат»⁶⁵ он меняет имя Пётр в Пров и даже не отмечает его «преступление против буквы»⁶⁶. Вторая часть сценария является

⁶⁵ Ю. Тынянов, *Либретто кинофильма «Шинель»*, с. 78.

⁶⁶ Там же, с. 79.

историей *Шинели*: Акакий покупает новую шинель, которая становится верной подругой жизни, но воры крадут её у него. Бедный чиновник просит Значительного лица (Незначительный лицо юности) ему помочь, но тот сильно унижает Акакия. Он умирает от горя, но нет мести для Акакия в этой истории. Что касается сюжета, то Тынянов строит его как «смещение масок», как и Гоголь: Сэпман утверждает, что «смещение масок определяет динамику гоголевского сюжета»⁶⁷. В результате каждый персонаж первой части сценария соответствует другому во второй части. Например, незнакомка юности превращается в шинель и Незначительное лицо в Значительного лица. Структура сценария можно разделить в трёх актах: первый акт включает первую сцену на проспекте (в которой Тынянов представляет главных героев), и первый поворот (сцена сна, где Акакия видит незнакомку и понимает как они разные друг друга, а также сцена унижения Акакия в номерах, где три человека «дела» смеются над ним); во второй акте полно развивается конфликт и Акаию надо преодолеть первый большой вызов, то есть он решает купить новую шинель, а второй поворот – ограбление шинели; в третьем акте Акакий унижен Значительным лицом (это кульминационный момент истории) и в последней сцене он бредит и умирает от горя. В разделе 3.2.1 – *Un confronto con Šinel' di Gogol'* рассмотрены изменения и добавления, сделанные Тыняновым в отличие от произведения. Сценарист добавляет юность Акакия, персонажа незнакомки и усиливает роль антагониста, то есть Значительного лица. Таким образом Тынянов укрепляет конфликт и создаёт совершенную историю, приспособив её к кинематографическим приёмам и передавая глубину творческого замысла Гоголя. В разделе 3.3 – *Lo stile di Gogol' e la sceneggiatura: il grottesco* мы показываем как сценарист превращает стиль Гоголя, анализируя значительные сцены. Тынянов старается показать ничтожность и несправедливое положение Акакия как Гоголя, но он не изображает реалистическую атмосферу, а нарисует гротескное отражение. В книге персонаж и его быт описаны в реальном ключе, а в сценарии, наоборот, реалистических описаний нет. Тынянов изображает ситуации, героев и места в рамке ирреальной атмосферы. Он опирается на статью Эйхенбаума, который считает гротеск одним из главных приёмов в этом произведении. Гротеск, по мнению Эйхенбаума и Тынянова, является деформацией реальности, поэтому

⁶⁷ И. Сэпман, *Тынянов-сценарист*, с. 54.

сценарист всё изображает на фоне гротескной атмосферы. Темнота, косвенные взгляды, мерцающие фонари, тени, вещи со странными пропорциями придают истории страшное ощущение. Гротеск оказывается и взаимоотношением живых персонажей с неодушевлёнными предметами: Огудов считает, что «Один из важнейших признаков гротеска — взаимопроникновение живого и вещного. Таков Башмачкин, который “низведен до степени пишущего автомата”, и его антропоморфная шинель»⁶⁸. В сценарии действие описано таким образом: «На стене капот. / [...] Капот обращается в новую шинель. / [...] Шинель поворачивается и раскрывается. Видна подкладка. Шинель сходит с гвоздика, идёт. / Шинель превращается в девушку с Невского, только постарше и не совсем схоже. / [...] Девушка вновь превращается в шинель. [...] / [...] Шинель вешается на гвоздик, обращается в капот»⁶⁹. Сон и реальность тоже смешиваются, как в сцене бреда Башмачкина: «“Акакий Акакиевич видит, что он заказывает Петровичу шинель с западнями для воров”. [...] Затем «значительное лицо» распекает Башмачкина, но после этого “Акакий Акакиевич догнал, срывает с плеч «значительного лица» шинель и толкает «значительное лицо», который летит в пространство”»⁷⁰. Тынянов употребляет приём остранения: предмет надо видеть по-другому вне обыденного восприятия реальности, чтобы понять его творческий смысл. Одним из более гротескных персонажей сценария является портной Петрович, с косым взглядом и страшной наружностью. Он подробно проанализирован когда Акакий приходит поправить старую шинель. Петрович описан посредством лексики, касающейся взгляда и зрения, например «оглянулся», «торжественно смотрит», «прищурил глаза»⁷¹. В этом случае Тынянов усиливает тот же самый эффект, который описывает Гоголь в своём произведении, чтобы лучше показать зрителю сцену. В сценарии гротеск оказывается также соединением контрастов, например комического и трагического тона сказа. Тынянов, чтобы показать комическую интонацию, создаёт новые сцены, не являющиеся в книге. Таким образом сценарист усиливает комическое ощущение, возбуждая у зрителя смех. Цитируем следующий эпизод из сценария: «Брюки чуть

⁶⁸ С. А. Огудов, *Юрий Тынянов. «Шинель»*, с. 35.

⁶⁹ Ю. Тынянов, *Отрывки из режиссёрского сценария*, с. 90.

⁷⁰ С. А. Огудов, *Принципы гротескной композиции*, с. 95, цитируя РГАЛИ. Ф. 631. Оп. 3. Ед. хр. 46. Л. 47, 48, 49.

⁷¹ Ю. Тынянов, *Отрывки из режиссёрского сценария*, с. 89.

сползают с него [Акакия Акакиевича]. Он поддерживает их руками. / Две-три пуговицы на земле. / Акакий Акакиевич моргает. На лице его недоумение. Потом, взявши решительно брюки руками, хочет идти»⁷². Благодаря такой сцене публика ясно воспринимает предел и разницу между лирической и комической интонацией в фильме. Контрасты находятся также в лексике: Тынянов употребляет противоположные слова на описании Акакия и окружающей среды. Например Невский проспект сценарист описывает со словами «движение» и «огни», а Акакий – «застывший»⁷³. Сюжет сценария тоже является соединением контрастов, потому что каждый элемент первой части превращается в другой во второй части (приём «смещения масок»). Раздел 3.3.1 – *La prima scena: la Prospettiva Nevskij e il fantastico grottesco* посвящён анализу первой сцены, чтобы выяснить понятие гротеска как деформация реальности. В этой сцене содержится описание Невского проспекта, где вывески оживают, а свет фонарей обманывает прохожих. Тынянов старается передать атмосферу обмана и ирреальности, описанного Гоголя в *Петербургских повестях*. Сценарист соединяет разные повести, выражая гротеск через какие-то значительные детали (фонари, туман, взгляды персонажей). Атмосфера кажется фантастической: «Издали бежит, кувыряясь, полосатая будка. Добегает до угла, застыла. / [...] По улице на фоне фонаря пролетает ряд вывесок к домам. / Вывески сели на свои места на домах. / [...] Кукла скользнула в окно, штатский влез в вывеску и превратился в рисованного»⁷⁴. В разделе 3.4 – *Akakij Akakievič: il “piccolo uomo” tratteggiato da Tynjanov* исследован герой, созданный Тыняновым. *Кратос* героя – царство Николая Первого, но более значительным оказывается отношением его с времени, потому что сценарист добавляет юность Акакия. Герой во второй части «превратился [...] в вечного титулярного советника Башмачкина», как определяют субтитры. *Топос* – маленькая и убогая комната, в которой живёт Акакий. Она превращается в течении истории и становится всё более жалкой, со странными тенями на стенах: «В комнате мрак. Странные тени»⁷⁵. Холод тоже является важным элементом сюжета, потому что он оказывается причиной новой покупки Акакия. Внешность героя (параметр *сома*)

⁷² Ю. Тынянов, *Отрывки из режиссёрского сценария*, с. 84.

⁷³ Там же, с. 82.

⁷⁴ Там же, с. 80-81.

⁷⁵ Ю. Тынянов, *Отрывки из режиссёрского сценария*, с. 90.

жалкой: носит изношенную одежду и он противоположен другим прохожим. Что касается психологических черт (*психе*), то он выражает эмоции героя другой повести, то есть *Невского проспекта*. Акакий в ужасе, робкий, как художник Пискарев: «застывший», «дрожащий», «испугался», «оробелый», «обеспокоился»⁷⁶. Цель героя (*телос*) – найти любовь, то есть незнакомка («небесное виденье»⁷⁷) в первой части сценария и шинель («приятная подруга»⁷⁸) во второй. Последний параметр – отношение с учреждениями (*кратос*). Акакий переживает насмешки приятелей в канцелярии и унижение Значительного лица. Он также испуганный перед обществом и генералами, которых он видит во сне. В последнем разделе 3.5 – *Alcune scene* рассмотрена тема сценария, анализируя несколько значительных сцен. Бесправедливость и бесчеловечность изображены посредством действий Незначительного лица и незнакомки, которые унижают бедного чиновника. Например, в первой сцене девушка бросает платок на землю и Незначительное лицо набирает его галантно, а Акакий падает неловко: «Девушка вынула платочек и деликатно приложила его к носу. [...] / Прошла мимо чиновника и Акакия Акакиевича. Вдруг уронила платочек. Акакий Акакиевич бросился и упал. [...] / Рука Акакия Акакиевича неловко тянется за платком. Рука чиновника спокойно берёт платок. / Чиновник галантно подал девушке»⁷⁹. В сцене происходящей у Незначительного лица Акакия унижают. Тынянов усиливает ощущение упрёка посредством слов антагониста, который употребляет выражение «молодой человек» несколько раз (например в субтитрах). Таким образом Акакий оказывается маленьким, ничтожным и жалким. Эффект сострадания к бедному чиновнику усиливается.

В последней главе *La realizzazione del film Šinel': le innovazioni dei FEKS* принимаем во внимание работу ФЭКСов. Изучаем работы Лебедева и Смирновой *Расцвет советского немого кино*⁸⁰ и пособие *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*⁸¹. В разделе 4.1 – *Le tecniche innovative e il metodo "eccentrico" dei FEKS* мы

⁷⁶ Там же, с. 82-89.

⁷⁷ Ю. Тынянов, *Либретто кинофильма «Шинель»*, с. 79.

⁷⁸ Там же, с. 78.

⁷⁹ Ю. Тынянов, *Отрывки из режиссёрского сценария*, с. 84.

⁸⁰ Н. А. Лебедев – Е. М. Смирнова, *Расцвет советского немого кино // Краткая история советского кино*, с. 131-172.

⁸¹ G. Rondolino – D. Tomasi, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, Torino, UTET, 2011.

объясняем подход и стиль режиссёров. Они хотели передать стиль Гоголя со своей точки зрения и посредством новаторских кинематографических приёмов. Они употребляют свой «эксцентрический» стиль, показывая гротескную реальность, создана Тыновым в сценарии. Монтаж в фильме показывает фабулу сценария, через соединение кадров. Режиссёры используют «невидимый» монтаж, то есть натуральный способ соединения кадров, чтобы выделить рассказ. Иногда они предпочитают «коннотативный» монтаж, который выражает метафорические ассоциации. Представителем такого типа монтажа является Эйзенштейн, который развивает и предлагает новые способы выражения в кино. *ФЭКСы* хотят удивить публику со своими новаторскими приёмами, поэтому они выбирают необычные способы изображения. Напоминаем, что сюжет является сильно связан со стилем, поэтому сюжет сценария передан через технические приёмы режиссёров. Они стараются передать атмосферу гротеска и ирреальности, описанных Тыняновым, изображая соединение контрастов благодаря странным пропорциям. Козинцев утверждает: «стирались границы между обыденным и фантастическим, одним план незаметно переходил в другой. [...] Кто тут был живой, кто мёртвый, что приснилось, а что было наяву?»⁸². Режиссёры употребляют новые технические приёмы, например наплывы, мультипликации, изображающие превращение шинели в девушку, и камера в рукой. В какой-то сцене режиссёры употребляют веер перед камерой, чтобы показать расстояние между девушкой и Акакием. Козинцев и Трауберг часто употребляют крупный план, выражающий эмоции персонажа. В ранних фильмах такой приём редко употребляется, потому что он беспокоит публику, нарушая натуральные пропорции тела. Именно из-за такой причины *ФЭКСы* выбирают крупный план, чтобы поразить зрителя и «деформировать» персонажей. Предметы тоже деформируются: например огромный чайник в комнате Акакия. Всё содействует выражению ощущения гротеска, деформации реального мира. «Смещение масок» (характерное свойство сюжета Тынянова) передают через превращение персонажей: Акакий превращает в вечного титулярного советника, незнакомка в шинель, а Незначительное лицо в Значительного лица. В разделе 4.2 – *La caratterizzazione grottesca dei personaggi* рассмотрено представление гротескных персонажей благодаря работе оператора

⁸² Г. Козинцев, *Глубокий экран*, с. 83.

Андрея Москвина. Он – настоящий артист и даже умеет построить кинематографические приборы сам по себе. Москвин употребляет освещение как выразительный приём. Он, следуя текст Тынянова, обращает большое внимание на свет и тени и создаёт атмосферу ирреальности. Тень важнее, чем сам персонаж: она появляется раньше него и вводит его. В сцене ограбления шинели изображено особое освещение: длинные тени окружают Акакия и атмосфера страшная и гротескная. Москвин употребляет и ракурсы как приём выражения странных пропорций. Акакий всегда снят сверху, таким образом он оказывается униженным и ничтожным, а Значительное лицо снят снизу и получается огромные и важные черты. Актёрская игра определяет гротескное изображение героев. Актёры долго собираются перед постановкой и обсуждают вместе сценарий. *ФЭКСы* хотят, чтобы движения и мимика отличались от реальной жизни. Они должны быть экспрессивными, «эмоциональными», чтобы выразить чувства героев. Недоброво объясняет, что «движения актёра в кадре [...] должны отличаться от движений человека в естественной жизни. Движения актёра в кадре должны быть наполнены эмоцией, сделаны экспрессивными и выразительными [...] должны быть прокорректированы его творческой волей и сделаны эмоциональными движениями»⁸³. Андрей Костричкин, в роли Акакия, отлично исполняет бедного чиновника и передаёт ничтожность и страх, возбуждаемый в его лице. Другие актёры тоже пытаются выразить эмоции через заметные движения. В последнем разделе 4.3 – *L'immagine di Pietroburgo: le scenografie dei FEKS* изучена работа художника Е. Енея. Большое значение для такой темы имеет исследование Веры Кузнецовой *Евгений Еней. Мастера советского кино*⁸⁴. Еней употребляет декорации как выразительное средство, чтобы изобразить атмосферу деформации и власть империи. Декорации не стремятся воспроизвести археологически точно старый Петербург, а пытаются изобразить гоголевский гротескный город. Детали придают местам «эксцентрическое» и гротескное отражение: напоминаем кривое окно, огромный чайник и вялые цветы комнаты Башмачкина. Также длинные и пустые коридоры канцелярии и лавочки Петровича являются очень странными и гротескными местами. Большинство декораций построено в киностудии, благодаря

⁸³ В. Недоброво *Из книги ФЭКС // Из истории Ленфильма*. Вып. 2, с. 35.

⁸⁴ В. А. Кузнецова, *Евгений Еней. Мастера советского кино*, Москва, Искусство, 1966.

эскизам и картинкам Енея. *ФЭКСы* стараются изобразить на экране эпоху Николая I, через сопоставление больших мест с маленькой фигурой Акакия. Они хотят выразить бесчеловечество того общества, прихлопнувший бедного чиновника. Режиссёры и художник сравнивают Акакия с памятником Николаю, который торжественно стоит перед чиновником: памятник символизирует могущество империи, побеждающей бедного Башмачкина. Ещё одна сцена представляет такое сопоставление: после покупки шинели, Акакий проходит по улицам Петербурга и его маленький силуэтик сопоставлен с большим и высоким обелиском. Таким образом, Акакий оказывается ещё меньшим. Другой памятник показывает сопоставление с маленьким чиновником, то есть статуя фельдмаршала Кутузова. Этот памятник символизирует господство русской империи, изображая сравнение между властью царя и бедным чиновником. Последняя сцена, представляющая ничтожность героя, изображает Акакия перед сфинксом. Сфинкс – важный памятник Петербурга, символ жизни после смерти и власти фараона в египетской культуре. В сценарии и в фильме сфинкс представляет презрение против самой жизни⁸⁵. В египетской культуре смерть важнее, чем жизни, поэтому она – бесчеловечная культура. По мнению Васияровой Тынянов считает, что русская империя усвоила этой традиции и бесчеловечество прихлопнул Акакия⁸⁶. Работа художника, операторов и режиссёров совершенно новаторская. Они испытывают и развивают новые выразительные средства кино, ища способы, чтобы передать свой «эксцентризм». Таким образом они передают стиль Гоголя и его творческий замысел. Они пытаются представить его через выразительные средства кино, завершая новаторскую экранизацию.

В заключении мы отмечаем итоги исследования и новые возможные перспективы изучения. Как мы объяснили, в начале XX-ого века экранизации широко распространяются, но являются простыми «иллюстрациями», представляющие только главных героев и схему сюжета, поэтому авторы не стараются передать на экране стиль автора. Мы пришли к выводу, что Тынянов и *ФЭКСы* составляют совершенно новаторский сценарий: они умеют передать стиль Гоголя и воссоздать тот же самый эффект, возбуждающий произведением в

⁸⁵ О. А. Васиярова, «Шинель»: авангардная киноверсия классического текста, с. 57.

⁸⁶ Там же.

читателе. Тынянов соединяет несколько повестей в одну историю: он отлично создаёт новый рассказ с новыми событиями, передавая ощущение стиля Гоголя. Кажется, что перед нами повесть Гоголя, из сборника *Петербургских повестей*. Сценарист воссоздаёт самую тоже атмосферу произведения и подчёркивает характерные особенности города. Он умеет передать впечатление обмана, тайнственности и миража Петербурга, именно как сделал Гоголь. Сценарист показывает и власть Николая I, побеждающего маленького человека. Гоголь хочет выразить ничтожность героя: Тынянов изображает такую черту повести со сопоставлением маленького силуэтка Акакия с большими памятниками.

Мы пришли к выводу, что текст Тынянова и *ФЭКСов* кажется современным сценарием, потому что у него совершенно равномерное драматическое развитие. Сценарист следит понятие «структуры в трёх актах» и «драматургическое развитие»: таким образом он выделяет самые важные повороты истории и усиливает конфликт всё больше до конца. Тынянов добавляет и создаёт новые эпизоды, без впечатления случайного и неправильного коллажа. Он соединяет события между собой, благодаря точному определению персонажа, у которого ясные цели. Акакий Акакиевич в первой части сценария чувствует эмоции Пискарёва и действует как его, поэтому отлично соединяет события разных повестей.

Тынянов изображает и тему повести через новые сцены, подчёркивающие несправедливость и насмешки над героем. Благодаря и этому приёму сценарий оказывается новаторским текстом, потому что усиливается впечатление сострадания в зрителе.

Режиссёры, операторы и художник воспроизводят на экране текст Тынянова и изображают произведение Гоголя. Они употребляют новаторские приёмы и новые возможности кино, передавая эффект гротескной атмосферы через ракурс, освещение и декорации. *Шинель* является новаторским фильмом и благодаря употреблению декораций: они – не только фон, а действительные выразительные средства. Режиссёры выделяют идею Гоголя, изображая сопоставление маленького человека с большими памятниками.

Новая возможность исследования является изучением имён и выражений в тексте, происходящих от других литературных произведений. Мы отметили имя

помещика Пётр Петрович Птицын, упоминающий имя Ивана Петровича Птицына из романа *Идиот* Достоевского. Также в надписах в кадрах фильма появляются имена из других произведений. Например Юрий Цивьян утверждает, что в кадре фильма, когда Акакий Акакиевич пишет, видно имя Фердыщенко⁸⁷. Такое имя тоже происходит от романа *Идиот* Достоевского. Такое изучение могло бы доказать, что сценарий Тынянова «филологический монтаж»⁸⁸, как полагает Цивьян.

Ещё одна тема, которая может быть изучена в подробности – сопоставление сценария Тынянова с другими экранизациями *Шинели*, среди которых *Шинель* Алексея Баталова (1959)⁸⁹, *Шинель* Юрия Норштейна (1981)⁹⁰ и итальянская версия *Il cappotto* Альберто Латтуада.

⁸⁷ Ю. Цивьян, *На подступах к карпалитике. Движение и жест в литературе, искусстве и кино*, Москва, Новое литературное обозрение, 2010, с. 236.

⁸⁸ Там же, с. 244.

⁸⁹ А. В. Баталов, *Сундук артиста*, Москва, Кучково поле, 2016, с. 96.

⁹⁰ Ю. Цивьян, *На подступах к карпалитике*, с. 239.